

نـزار قبّـاني

من بدوي..
مع أطيب التمنيات

من مجموعته الشعرية الجديدة (لا غالب الا الحُبّ) التي ستصدر قريباً.

■ أنا آسفُ جدّاً..
إذا عكَّرتُ سَهرتَكِ الجميلةَ،
آسفُ جدّاً..
إذ أظهرتُ كلَّ تَوحُّشي.. وخُشونَتي هذا المساءْ
أنا آسفُ جداً..
إذا ما كنتُ مُنطوياً على نَفسي
ومُكتئباً..
ومُنسَحِقاً..
ومكسورَ المشاعرِ كالإناءْ...
أنا آسف جداً..
إذا خالفتُ آدابَ السُلوكِ
فما اهتممْتُ بربْطةِ العُنقِ الوقورةِ.. والحذاءْ..
من قالَ: إنَّ قصائدَ الشعراءِ تنتعلُ الحذاءْ؟
فأنا أتيتُ من العَراءِ.. إلى العَراءْ..
لا تخجلي مِنِّي..
ومن عشْقي البدائيِّ البسيطِ،
فإنَّ أكابرَ العشَّاقِ
كانوا خارجينَ على الحياءْ!!
٢ ـ
أنا آسِفُ جداً..
إذا لم انتبهْ لجمالكِ الأخَّاذِ،
هذي غَلْطةٌ كُبرى بتاريخي،
ونَقْصٌ في الحضارةِ، والسُلوكِ،
ومن علاماتِ الغَبَاءْ..
هل ممكنٌ ان يُهْمِلَ الإنسانُ وَجْهاً
تلتقي فيه السماءُ.. مع السَماءْ؟
أنا آسفٌ جداً لفَرْط جَهالتي
أنا شاعرُ الحُبِّ.. الذي

لا يُتْقِنُ الإعلانَ عن نَزَواتِهِ أبداً،
فإنَّ عواطفي . . ليسَتْ ثياباً في الهَوَاءْ . .
أنا باطنيٌّ - ربَّما - حتى العياءْ.
ومُضرَّجٌ بغُموضِهِ حتّى العياءْ.
قد لا أكونُ مُهَذَّباً . .
مثلَ الذين عَرفْتِهِمْ.
ومُعَلَّباً . . .
مثلَ الذين عَرفْتِهِمْ.
ومُشَمَّعاً . .
ومُلَمَّعاً . .
مثلَ الذين عَرفْتِهِمْ.
لكنَّني أُعْطِي دمي
من أجلِ لحظةِ كبرياءْ . . .

- ٣

أنا آسِفٌ جداً . .
إذا أفسدتُ ليلتَكِ المُثيرةَ،
آسِفٌ . . إن كنتُ لوَّثْتُ الهواءْ
فأنا عَدَائيٌّ . .
عُصَابيٌّ . .
شِتَائيٌّ . .
فماذا تفعلينَ مع الشِتاءْ؟
أنتِ الجميلةُ، والصغيرةُ،
والمليئةُ بالطموحِ وبالرَجاءْ.
فتَحَمَّلي فَوْضايَ . .
إنّي لم أكنْ عُضواً قديماً
في نوادي الحاكمينَ . . .
ولا نوادي الأغنياءْ . . .

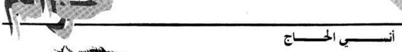
- ٤

لا تَنْظُري لي هكذا . . .
وكأنَّني من كوكبِ المريخِ، جئتُ . .
وعصرِ رُوَّادِ الفَضَاءْ.
أنا ضائعٌ بين العصورِ كمَرْكَبٍ
في البحرِ، تقذفُهُ الرياحُ كما تشاءْ
أنا آخرُ العُشَّاقِ في زمنِ التلوُّثِ،
آخرُ الكلماتِ، في زمنِ التعهُّرِ والغَبَاءْ.
والحبُّ . . آخرُ طَلقَةٍ في الرأسِ، أطلقُها
فلا تمشي على بقَعِ الدماءْ . . .
عفواً . . إذا لخبَطْتُ عُطْلَةَ آخرِ الأسبوعِ
إنَّ طبيعتي تأبى التصنُّعَ والرياءْ.
أنا لستُ أعرفُ ما أُحِبُّ . . ومَنْ أُحِبُّ . .
فسامحيني، إنْ حملتُ حقيبتي
وتركتُ معركةَ الخواتمِ ، والأساورِ، والفِراءْ . . .
أنا هكذا . . .
أنا هكذا . . .
أمشي على قَدَمَيْنِ من نارٍ وماءْ.
تتقاطعُ الأفكارُ في رأسي،
ويختلطُ الدخانُ، مع النبيذِ،
مع النُّحاسِ، مع العقيقِ،
مع الأمامِ ، مع الوراءْ . . .
هل كانت العينانِ قبلَ الدمْعِ ،
أم في الأصلِ ، قد كانَ البُكاءْ؟
هل ناهداكِ خطيئتانِ عظيمتانِ . . كما رَووا . .
أم ناهداكِ يصحِّحَانِ جميعَ أخطاءِ السماءْ؟؟
هل يا تُرى الأشجارُ تمشي وهي واقفةٌ
وهل حرّيةُ الإنسانِ كانَتْ . .
قبلَ أن كانَ الفَضَاءْ؟
والحبُّ . . هل هو حالةٌ عقليّةٌ . .
أم حالةٌ جسديّةٌ . .
أم انَّهُ شيءٌ يُرَكَّبُ كالدواءْ؟

- ٦

هل كُنْتِ قبلَ قصائدي موجودةً
أم أنّني بالشِّعْرِ . . أوجَدْتُ النساءْ؟؟□

١٩٨٩/٥/١



أنسي الحاج



لا أتمرد على عبيد متسلطين

■ يبدأ المحروم في المطالبة بالمساواة ولا يلبث أن يعمل للسيطرة، ثم ينتهي بسحق الجميع

*

رفضتُ عالم الخطايا من أجل تحقيق عالم النعمة والحرّية، من أجل النعيم.

واذا بالزمان الحديث يُحلّ الجريمة محل الخطيئة.

بين الاثنين، أختارُ عالم الخطيئة.

حيث العلاقة هي مع الله لا مع كائنات منحطّة، وحيث أتمرد على الخالق لا على عبيد متسلّطين.

*

الجريمة سِلْكٌ كالرهبنة. ولها عفّتها وصوفيتها. وكلما أوغل المجرم في سلكه ازداد ترّقياً في المقام. والمجرم الكبير زاهدٌ بما ليس جريمة كما هو القدّيس زاهد بما ليس الله.

إلاّ أن كلاّ منهما يبقى «معزولاً» في ركنه، عدواً لدوداً للآخر، حت يُطلّ «الجنس الثالث» الزاعم انتسابه الى كليهما معاً: «المؤمن» القاتل باسم الله...

حينئذ يبدو كأنه صَهَرهما في بوتقته، ملاكَ طهارة وأميرَ انتقام.

وقد تنطلي الصورة على بعضهم، فتجعلهم يكفرون بالقداسة توصل الى القتل، وبالاجرام يفقد آخر شفاعاته وهو اللهو والمجون...

لكنها صورة مضلّلة.

فلا القداسة متقشّفة الى حدّ النشاف الذي هو ضحالة روحية وعقلية أي نقيض الاقامة مع الله، ولا الاجرام أحمق الى حد ارتكاب خطيئة العبوس المكفهرّ الذي ينبّه الضحية عن بُعد بعيد فتنجو بريشها...

مجرمو الله، في أي زمن والى أيّ اله انتسبوا، هم طارئون على فنّي الاجرام والقداسة معاً.

فكلاهما فن، وأمّا الاجرام باسم الله فزَعْبَرة على كليهما.

*

المتهتك الداعر غالباً ما يكون في حياته الخاصة ظاهر التهتك والدعارة، مستهتراً بالتقاليد والأعراف، نزواتياً.

أما السفّاح، الطاغية، المغتصب الغازي، فغالباً ما يكون في حياته الخاصة انساناً دمثاً متواضعاً مستوحشاً محتاجاً الى العطف موحياً للثقة قائماً بواجباته الاجتماعية والدينية على أكمل وجه...

الشرّ الفردي يلبس الشر. الشرّ الجماعي يلبس الفضيلة.

*

هم في الصباح، بعد ليلة القصف، أجسامٌ محطّمة أو خرائب محروقة، لكنها أجسام وخرائب تضجّ بالحياة وتُعدي بالحياة اكثر من ملايين الناس الذين نلتقيهم في شوارع الغرب، لا حروب تقتلهم ولا ارهاب، ومع هذا يفوحون بالموت، وتُحوّم فوقهم، حتى في لحظاتهم الحميمة الأكثر دفئاً، الغربان والعقبان وأشباحُ النهاية!

*

الحقيقة عنصريّة.

*

بعض الضحايا يبتهلون الى الله أن يظلوا ضحايا، لأن ذلك أكبر انتقام من جلاّديهم حين يحتاج هؤلاء بدورهم أن يكونوا ضحايا!

*

لا يكفي أنه ضحيّة، بل كل جلاّديه كانوا غير الجلاّدين المناسبين له...

*

الصلاة تسقي الله كما يسقي الحب المرأة.

*

من الوجوه المشتركة بين التجربة الشعرية والتجربة الجنسيّة أنها كلتاهما تغرزان بصمات دامغة على لحظة لم تكن تريد أن يدمغها شيء!

*

التعلّق بالقيم الجماعية يمنحكَ طمأنينة الأخلاق التقليدية وضَجَرها.

الايمان بالقيم الفردية ينتشلكَ من رتابة الأولى ويوقعك في الفراغ...

*

يُضعفني أنّ ايماني بك أقوى منك.

*

إنّ أحد أمنع دفاعاتي ارادةُ الخسارة.

*

في المعجزة تَسْمَعُ الكلام مع أنه لا يُقال.

في الحبّ أيضاً.

الشفافية تُغْني عن العقل.

*

حزنُ وجهها وكرامته وداخليّة مأساتها جَعَلَتْني أخجل بوجودي.

الصدق الافتدائي في مقابل الخفّة الدجّالة.

هكذا هي في مقابلي.

*

كلّ تمرد يصبح بلا معنى ما أن يغادر اطار الموقف الذاتي.

في أول مواجهة جدّية له مع العالم الخارجي يسقط.

التمرّد، ذخري وحمايتي، يعضد أمثالي من الحالمين، لكنه لا ينصرنا في الواقع إلاّ على بعض أشباحنا.

*

... ومن اللطف ما خَنَق عبقريّة صاحبه!

*

بامكان كاتب واحد، بما له من ثقل معنوي، أن يقمع مجتمعه أكثر مما يفعل حكم بوليسي او طاغية.

*

الفرق بين الملل من الصادق والملل من الكذّاب، أن الثاني يجعلني أندم على الابتعاد عن الأول.

*

ليس المهمّ كتابة «الحقيقة» فقط بل ما إذا كانت الكتابة ستعقّم قارئها أم تُخصبه.

*

أفْضَلُ ما في الشيطان أنه، على عكس أهل التعصّب، لا يدّعي امتلاك الحقيقة!

*

أيها المرسلون والمبشرون.. استريحوا

أيها الانبياء أوقفوا أبواقكم!

أيها المرسَلون، والمبشّرون، استريحوا!

الخلاص الذي تخطبون عنه مجبولٌ بالندم والرعب. جنّاتكم ذلٌ ورماد، وثوابكم عقاب...

أدعو الى نشوة السطوح الطريّة، الى حرّية الطيش والترهات، الى سعادة النَزَق والرغبة، الى براءة السقوط في التجربة، الى خَدَر الفتنة والاغواء وخَطْف البَصَر...

ولكنْ مهلاً لا، لا أدعوا أحداً.

فها أنا انتقدتُ الأنبياء، فكيف أحذو حذوهم؟

أنفردُ بنفسي وأحاول اقناعها بهذا اللحن القديم.

اللحن الذي يراودني ثم يهادنني ثم يراودني...

ما أزعج أصواتكم وأغمّها، اسكتوا أيها الأنبياء!... □



أين خسرنا؟ ولماذا؟

قراءة في تاريخ المصرف الحر

الصادق النيهوم

■ عند مطلع الالف الثالث قبل الميلاد، تمّ تطوير السفينة النهرية، لنقل المتاجر عبر البحار. واحتل المصريون، من دون أن يدروا، بوابة الطريق الدولي الوحيد الذي يربط بين أسواق العالم القديم. ومن حانوت صغير، في احدى موانيء مصر الفرعونية، خرجت الفكرة الساحرة التي سوف تسحر الدنيا عيانا، وتطلع ناطحات السحاب من خيام الهنود في مانهاتن.

فقد دعت ظروف التجارة الدولية الى البحث عن عملة دولية. وانتهى البحث سريعا باعتماد الذهب والفضة لتغطية جميع السلع بسعر موحد. وهو قرار، ترتبت عليه نتائج جانبية، لها غرابة السحر، منها، أن حانوت كل صائغ في العالم القديم، تحول فجأة من مجرد حانوت الى «مصرف».

في احدى هذه الحوانيت، عاش الرجل الذي ابتكر [سعر الفائدة]، وافتتح اول مصرف رأسمالي في التاريخ. فحرفة الصائع، جعلت حانوته، خزانة دائمة لحلي الذهب والفضة التي يعدها سنويا للتسويق. واذا نجح في اقناع زبائنه بأن يودعوها لديه، مقابل فائدة محدودة، فان ودائعه لا تصبح حليا، بل تصبح [ضمانة مصرفية] يمكن استثمارها في تمويل التجارة الدولية، لتحقيق ربح غير محدود. وهي معادلة، كانت تبدو صحيحة ـ وشرعية ـ في لغة الأرقام على الاقل.

خلال عصر الأهرام، حوالي سنة ٢٦٥٠ قبل الميلاد، كانت دكاكين الصاغة، قد خرجت من أيدي الصاغة، وتحولت الى بيوت مالية متخصصة، تتولى جميع أعمال الصيرفة، من تغيير العملات وإصدار

نظام المصرف نقل الاقطاع من مرحلة المملكة الى مرحلة الامبراطورية

صكوك سياحية، الى تمويل مشروعات الحكومة بقروض طويلة الأجل. وعندما خرج بيبي الأول، لتأمين خطوط التجارة الدولية، حوالي سنة ٢٤٠٠ قبل الميلاد، كانت المصارف المصرية هي التي مولت هذا المجهود الحربي الضخم، على جبهة امتدت من فلسطين شمالا الى النوبة جنوبا. وكان التمويل منتظما الى حد ضمن تحقيق النصر. ان فرعون العائد من جبهة القتال، يكتشف لنفسه طريقا من الذهب.

فقد أثبت [التمويل المنتظم] ان المصرف ليس دكانا للنقود، بل سلاحا جديدا قادرا على احداث انقلاب شامل في خطط الحرب، بسبب قدرته على حشد قوات عسكرية بالأجرة، وضمان تمويل المعركة لزمن طويل. وهما ميزتان لا تتوفران لأحد من أصحاب الاقطاعيات الصغيرة المتناثرة على حدود مصر، الذين وجدوا أنفسهم فجأة، في مواجهة حشود عسكرية محترفة، تفوقهم عددا وسلاحا، وتضرب حصارا مطولا حول قلاعهم، مبدية قدرة متزايدة على اطالة أمد الحصار، بفضل خطوطها التموينية المنتظمة.

هذه الخطوط، كانت تمولها المصارف من موردين:

الأول: مورد الضرائب التي تجمعها المصارف لحسابها، مقابل تقديم قروض عاجلة لفرعون. وهي خدمة، ألزمت فرعون بأن يوفر للمصارف حماية بوليسية، ويضمن لها استرداد ديونها، بكل قانون يتم، بين مصادرة اراضي الفلاحين، وبين بيع الفلاحين أنفسهم.

المورد الثاني، تمثل في الجزية. وهي ضرائب تفرض على سكان المستعمرات الذين يخطط فرعون لانهاك اقتصادهم، بمصادرة فائض الانتاج سنويا. وفي هذه المستعمرات، أصبح سعر الفائدة سلاحاً في أيدي المصارف، لتنفيذ سياسة الاستنزاف الرسمي، وتحول الاستعمار الى مشروع رأسمالي مربح، لأول مرة في التاريخ.

عند نهاية القرن العشرين قبل الميلاد، كان نظام المصرف، قد نقل دولة الاقطاع من مرحلة المملكة الى مرحلة الامبراطورية. وكان منحوتب الثالث يدير من قصره في طيبة اقطاعية تمتد من الشام الى النوبة. ويملك من الذهب - والوقت - ما ينفقه في بناء المعابد الضخمة التي سوف تضمن له موقع الصدارة بين جميع الملوك البنائين في العالم القديم. فقد أعطى المصرف لفرعون، تنظيما ماليا قادرا على توفير القروض. وأتقن فرعون استثمار هذه القروض، لتحقيق التفوق العسكري الذي ضمن له سدادها من رسوم التجارة وعوائد الجزية وبيع الاسرى والاسلاب. وفي وقت قصير، كانت الفكرة، قد أثبتت عمليا أنها فكرة مربحة على الأقل، وكان كل اقطاعي على حدة، يعرف وجه العلاقة، بين [التفوق العسكري] وبين [التمويل المنتظم]. ان مصر سوف تنعم بمئتي سنة من الرخاء، تحت حراسة جيشها المتفوق، خلال عصر سيطرت فيه كتائب المشاة المدرعين على جبهات القتال. لكن الغيوم كانت تتجمع وراء الأفق.

ففي هذا الوقت، تم استئناس الحصان لأغراض الحرب، وامتطى آلاف من بدو شبه الجزيرة خيولهم، وانطلقوا غربا، قاصدين خزائن فرعون في طيبة. وقد بادر الفرعون الى حشد مشاته كالعادة، وقادهم في تشكيلات متراصة، طبقا لخطته في سحق أعدائه تحت جدار من الدروع. لكن المعركة جرت لغير صالحه هذه المرة، وأحاط فرسان البدو بمشاته المذهولين الذين لم يعرفوا للوهلة الاولى ما اذا كان الفارس وحصانه حيوانا واحدا او أثنين. وهو انطباع سوف يستعيره الاغريق، لشعب همجي من العالم السفلي، اسمه القنطروس، رأسه بشر، وجسده حصان.

حوالي سنة ١٧٠٠ قبل الميلاد، كانت معظم أراضي مصر قد سقطت في أيدي الهكسوس. وكان فرعون يتحصن وراء أسوار طيبة، ويدير اعمال المقاومة المسلحة التي سوف تنجح في تحرير مصر، بعد مئتي سنة طويلة اخرى. وخلال هذا الوقت، كان التعامل مع الهكسوس خيانة وطنية لا تروق في أعين المصريين، وكان النشاط المصرفي في مناطق الاحتلال حرفة مشبوهة، تثير شكوك الفرعون والهكسوس معا، مما حصر أعمال الصيرفة تلقائيا، في أيدي عملاء مغتربين من قبائل البدو المهاجرة التي دخلت مصر، مستأنسة بسلطة الهكسوس.

احدى هذه القبائل، كانت تدعو نفسها باسم [العبرانيين أي الرحّل]. وكانت قد تسللت الى مصر في زمن ما، بعد القرن الثامن عشر، وتفرقت داخل المدن المحتلة، حيث اشتغل رجالها في ميادين الحرف اليدوية، على عادة المهاجرين الذين لا يملكون نصيبا في الأرض. وكانت صياغة الذهب - من ورائها المصرف - اكثر الحرف اثارة، بالنسبة الى كل مهاجر غريب. ان التاريخ يدبر في مصر لقاء مفيدا، بين أجنبي يريد ان يحكم، وبين أجنبي يريد ان يعيش.

في عصر يوسف، كانت مصارف العبرانيين قد احتكرت تمويل حكومة الاحتلال، مقابل جمع الضرائب من المصريين، ونجحت في السيطرة على اقتصاد الدولة، الى حد أرغم ملك الهكسوس على ان يتقاسم السلطة مع يوسف، قائلا في يأس [أنت تكون على بيتي - أي رئيس الوزراء - وعلى فمك يقبل جميع الشعب - أي يطيعون امرك - الا ان الكرسي، اكون فيه أعظم منك.] تكوين ٤١. وهي مساومة سوف تتكرر بلغات كثيرة عل مرّ العصور.

من موقع «الرجل الثاني»، كان بوسع المصارف العبرانية، ان تسخر اقتصاد مصر لخدمة رأس المال الأجنبي، وتستغل سنوات الجفاف، لرفع نسبة العمولة على القروض، الى حد يتجاوز قدرة المزارعين على السداد، ويعرض اراضيهم للمصادرة. وفي أعقاب هذه الغارة المصرفية، كان يوسف [قد اشترى كل ارض مصر لفرعون. اذ باع المصريون كل واحد حقله، لأن الجوع اشتد عليهم، فصارت الأرض لفرعون]. تكوين ٤٧. ان فرعون الحقيقي، كان اذ ذاك يعاني من الحصار والمجاعة في طيبة، وكان يتميز غيظا من العبرانيين بالذات.

حوالي سنة ١٥٥٠ قبل الميلاد، اجتاح المصريون قلاع الهكسوس، وانطلقوا يطاردونهم على خيول مدربة الى العريش، في معركة اعادت ميزان القوى الى نصابه، وافقدت قبائل البدو احتكارها لسلاح الفرسان. وعندما رجع فرعون الظافر من ميدان القتال، كان الوقت قد حان، لتصفية الحساب مع رأس المال الأجنبي، وكان رأس المال الأجنبي في أيدي العبرانيين. ان فرعون يؤمم مصارف «اليهود»، من قبل ان يعرف اسمهم.

فحتى ذلك الوقت، لم يكن العبرانيون قد اكتشفوا اسمهم السماوي، ولم تكن التوراة قد أخبرتهم بأنهم شعب الله المختار. لأن هذه الفكرة الصاعقة لم تولد في الواقع الا بعد طرد العبرانيين من مصر، بأربعين سنة على الأقل، عندما طالت [سنوات التيه]، وأدرك المصرفي العبراني بطول التأمل، ان رأس المال الذي اشترى أرض مصر لحساب الهكسوس، لم يستطع ان يضمن رأسه في مصر، وأن تصحيح هذه الغلطة الفادحة، هو ان يشتري رأس المال ارضا لحسابه في فلسطين. اذ ذاك - فقط - ولدت فكرة [ارض الميعاد]، وبدأ جبل الطور يرتعد خاشعا امام انبياء العصر المصرفي.

ففي سيناء القاحلة - وتحت ظروف حافلة بالتحديات - جلس قادة العبرانيين الهاربين برؤوس أموالهم من مصر، لكي يكتبوا النسخة الأولى من دستور الدولة الرأسمالية الحديثة، ويؤسسوا أول جمهورية وديمقراطية في التاريخ. وهو دستور سوف يستعيره اللورد كرومويل، عندما يفتتح عصر الجمهوريات الاوروبية، بعد الفي سنة اخرى، ضامنا لليهود جميع حقوق التأليف:

البند الأول في هذا الدستور، مخصص لانهاء عصر الاقطاع، بتقليص سلطات الملك، وتوزيع أجهزة الادارة بين اثني عشرة قبيلة من [أسباط ◁

اسرائيل]. وفي هذا الصدد، وضعت التوراة، مواصفات الملكية الدستورية، كما تعرفها اوروبا الآن: [من وسط اخوتك، تجعل عليك ملكا.. ولكن لا يكثر له الخيل، ولا يكثر له نساء. وفضة وذهبا، لا يكثر تكثيرا] تثنية ١٧.

البند الثاني، مخصص لضمان شرعية الربا، وتسخير جهاز الدولة لحماية قروض المصارف في الداخل والخارج. وفي هذا الصدد، وضعت التوراة خطة العمل التي تنفذها المصارف الغربية الان: [يباركك الرب الهك. فتقرض أمما كثيرة، وأنت لا تقترض، وتتسلط على أمم كثيرة، وهم عليك لا يتسلطون] تثنية ١٨.

البند الثالث، مخصص لتأمين قاعدة رأس المال الوطني، بمنع الربا بين اليهود، وتصفية ديونهم بالابراء العام، مرة كل سبع سنوات. وهو مبدأ ينم عن معرفة متطورة بشؤون المصارف، مهمته ان يحرر رأس المال الوطني، من عبء الفوائد، ويوجهه بالتالي لخدمة مشروعات الانتاج البعيدة المدى، في قطاعات الصناعة والزراعة، مما يحيل [الوطن الرأسمالي] الى قلعة محصنة ضد الخوف والجوع معا.

في المقابل، جعلت التوراة اقراض الاجنبي بالربا فريضة دينية، يؤديها اليهودي الورع، بموجب نص الشريعة. وهو مبدأ مصرفي آخر، وظيفته ان يزيد رأس المال الوطني، على حساب [الاجانب] بوسائل محاسبية بحتة، منها زيادة سعر الفائدة على القروض، ومنها احتكار السلع، وضرب الشركات المحلية، بالذراع الضخمة التي توفرها بيوت المال المتحدة. وفي رعاية هذه الشريعة، تضاعف رأس المال اليهودي سنويا، بنسبة تتراوح بين خمسة، وبين خمسين في المئة، طوال الفي سنة حتى الآن، وضمنت التوراة قيام المصرف الاستثماري المنظم الذي بدأ برأس مال قدره بضعة آلاف راع بدوي على تلال سيناء، ثم اشترى الكرة الارضية بأسرها.

ان اليهود سوف يعيدون كتابة التاريخ كله من جديد، وسوف تختفي علاقتهم بالهكسوس من المراجع العلمية، وتصاغ قصة خروجهم من مصر، في صيغة تليق بمقام الاغنياء، وينال فرعون العقاب الذي يستحقه، كل من يهدد أمن المصارف، فتغرقه التوراة في البحر الأحمر، ويلعنه رجال الدين الى الأبد. لكن هذا الانقلاب اللغوي، لا يستطيع ان يفسر احداث التاريخ الا بلغة السحرة، ولا يصلح بديلا عن القول، بأن نظام المصرف الحر، الذي ولد في مصر، كان قد تلقى درسا موجعا في أول معركته مع الاقطاع، وأدرك حاجته الماسة الى وطن. وأن [أرض الميعاد] التي بشرت بها التوراة، فكرة ولدت من حاجة المصرف الحر الى دولة رأسمالية، وليس من حاجة الرعاة العبرانيين الى مصرف.

في عصر سليمان ـ حوالي سنة ٩٥٠ قبل الميلاد ـ كان التجار اليهود، هم اصحاب اليد العليا في اقتصاد الشرق الأوسط، وكانت المصارف اليهودية، تدير اكبر اسطول تجاري في المنطقة، وتسيطر على أسواق عالمية، تمتد بين الصين وبين اليمن، وتملك بريدا جويا للربط بين فروعها المتباعدة، بفرق من الحمام الزاجل. وعندما جاءت الملكة بلقيس لزيارة سليمان في القدس، كانت [اسرائيل] دولة غنية، يقصدها حكام الشرق الاوسط، في طلب المساعدات والقروض، وكان حلم التوراة قد تحقق حرفيا.

ان سلاح المصرف الحر، يحيل قبيلة من الرعاة البسطاء، الى مستوطنين ناجحين، في مستوطنة غنية ناجحة. وهو سلاح سوف تتجلى قدراته الهائلة على مسرح آخر، في مستوطنات بعيدة واسعة، تسمى [الولايات المتحدة الامريكية]. أما في فلسطين، فقد كان المسرح ضيقا اكثر مما ينبغي، وكان عدد اليهود المحدود، قد جعل دولتهم مجرد مصرف سمين، وسط بحر من الاقطاعيين المفلسين، مما تسبب في اجتياح أراضيهم منذ سنة ٧٢٢ قبل الميلاد، وانتهى بترحيلهم أسرى الى بابل بعد ١٣٦ سنة أخرى. وبينما كان جنود نبوخذ نصر، يوزعون اليهود للعمل، في مزارع الملك الواسعة، كان على التاريخ أن يستنتج ـ مخطئا ـ ان الاقطاع قد انتصر على نظام المصرف الحر في الشرق الاوسط، وان نظرية الدولة الرأسمالية، قد ماتت الى الأبد.

خلال الألف سنة التالية، تفرق اليهود في جهات الأرض الأربع، وتحولت أعمال المصرف الرأسمالي ـ من دون دولته الرأسمالية ـ الى كارثة محققة على اقتصاد جميع الأمم. فدفع فائدة محدودة على القروض، فكرة ممكنة ـ فقط ـ اذا كانت القروض موجهة للاستثمار التجاري، في سوق حرة، قادرة على تحقيق ربح غير محدود. أما في مجتمعات ذات اقتصاد زراعي يدوي، مثل مجتمعات العام القديم، فان هامش الربح الضيق ـ وغير المضمون ـ لا يستطيع ان يغطي سعر الفائدة أصلا، ولا يطوع نفسه للاستثمار المصرفي، الا في مشروعات مشبوهة، قادرة على تحقيق ربح سريع في زمن قصير، مثل تمويل الخمارات ونوادي القمار، وتجهيز عصابات القراصنة لخطف الرقيق. وهي مشروعات ما لبث ان أدانت اليهود اخلاقيا، وأدانت فكرة الفائدة على القروض، ودعت رجلا مسالما مثل السيد المسيح الى ان يحمل عصاته، ويخرج لطرد الصرافين من ساحة المعبد، معلنا افلاس مشروع التوراة رسميا.

في ظروف هذا السخط العارم، على مصارف المرابين اليهود، غابت ثلاث حقائق هامة:

الأولى، ان اليهود لم يخترعوا المصرف الحر، بل اكتشفوا قدرة رأس المال على العمل في مجتمع ديمقراطي. وهي تجربة متاحة امام جميع شعوب العالم على حد سواء.

الثانية: ان نظرية ارض الميعاد ليست نظرية دينية بل مصرفية، وان المصارف التي خسرت وطنها في الشرق الأوسط، سوف تشتري لنفسها وطنا جديدا في مكان آخر.

الثالثة: ان تحصيل سعر الفائدة على القروض، ليس وصية لليهود، بل وصية لأصحاب رأس المال العاملين في ميادين التجارة الدولية، وسوف تذهب معهم، الى كل بلد يذهبون اليه.

ان الكنيسة المسيحية التي رفعت عصاتها غاضبة في وجه المرابين اليهود، لا ترى شيئا من ابعاد الصورة الحقيقية، ولا تكتشف القوة الصاعقة وراء نظام المصرف الحر في مجتمع ديمقراطي. بل تخلط بين الربا القائم على تأجير النقود، وبين الكسب الناجم عن زيادة حجم الانتاج، وتورط نفسها في نظرية اقتصادية مؤداها، ان الحياة الدنيا، مشروع خاسر من أوله.

في ظل الكنيسة، تكلم الاقتصاد فجأة بلغة الرهبان، فصار الفقر «فضيلة تستحق التمجيد»، وصار الزهد في المال، «علامة على غنى النفس»، وبات على الرجل الغني «أن يعبر من عين الابرة، قبل ان يدخل في مملكة يسوع»، وتصاعدت الحرب ضد «متاع الحياة الدنيا»، حتى قرر سمعان العمودي، ان يقضي حياته فوق عمود. ان عداء الكنيسة للمرابين اليهود، يصبح عقدة نفسية في حاجة الى علاج، ويحفر خندقا غير قابل للردم بين الدين وبين رأس المال.

بعد خمسة قرون من نشأة الكنيسة، كان اقتصاد الشرق الأوسط لا يزال يقف، حيث تركه نبوخذ نصر، وكانت كلمة [الرخاء الاجتماعي]، كلمة تزداد غربة كل يوم، في مدن مفلسة، تزدحم بالشحاذين وطلاب الصدقات. وقد اختارت الكنيسة ان تجد صورة المواطن ـ الحاج، الذي يهجر عياله وعمله، وينطلق حافيا الى الحج، في محاولة اعلامية، لتشجيع البطالة على حساب الانتاج. وعندما ولد الرسول محمد عليه السلام سنة ٥٧٠، كان المواطن العاطل عن العمل، اسمه [ناسك صالح]، وكانت مدينة الاسكندرية وحدها، تضم ثلاثين الفا من هؤلاء «النساك». ان الرسول محمد، يبذل جهدا خارقا، لانهاء معركة الدين المفتعلة ضد رأس المال، لكنه لا يستطيع ان يكسب الحرب.

فقد استعاد الرسول صيغة [الجمهورية] تحت شعار حكم الجماعة.

وهي الصيغة الادارية الصحيحة، لتنمية رأس المال في مجتمع ديمقراطي. وبعد ذلك، تقدم القرآن بمبدأ جديد في تأميم المصارف، بأن سمى المال كله [مال الله]، وأعاد توزيعه بين ثلاث خانات:

الخانة الاولى، تضم ميزانية الدولة، التي سماها الرسول [بيت المال]، وحدد القرآن، أوجه انفاقها في قوله تعالى: [انما الصدقات للفقراء والمساكين، والعاملين عليها، والمؤلفة قلوبهم، وفي الرقاب، والغارمين، وفي سبيل الله، وابن السبيل] ٦٠ التوبة. وهي لائحة لا تفرق بين دين وآخر، ـ كما فعلت التوراة ـ ولا تفرق بين لون وآخر، ـ كما ستفعل الرأسمالية البيضاء في وقت لاحق ـ بل تتقدم بقانون عالمي للضمان الاجتماعي، مهمته حفظ قاعدة المجتمع الديمقراطي، في كل مكان، وفي جميع العصور. ويلفت النظر هنا، ان اوروبا الغربية، لم تكتشف فكرة الضمان الاجتماعي، الا في عصر الملكة فكتوريا، بعد ألف ومئة سنة من نزول القرآن، وان العرب الذين وصلهم هذا البلاغ منذ القرن السابع، لا يملكون ميزانية للضمان الاجتماعي حتى الآن.

الخانة الثانية، تضم رأس المال الخاص. وهو ليس رأس مال شخصي، ينفقه صاحبه على أهوائه الشخصية، بل قرضا من مال الله، له فائدة سنوية لا تقل عن عشرة في المئة، تدفع لحساب المجتمع بموجب فريضة [الزكاة]. وقد أغلق القرآن ابواب الاستثمار المشبوه، بأن أحل البيع، وحرم الربا، وضمن تجزئة رأس المال المتراكم، بتوزيع الارث بين الاجيال، واقرار حق المرأة في الميراث. وهو حق، كانت التوراة قد تجاهلته، لكي لا يخرج رأس المال اليهودي من أيدي اليهود. وسوف يبطله الفقه الاسلامي، بتحريم زواج المسلمة من غير المسلم، لتحقيق هذا الغرض الاقتصادي بالذات.

الخانة الثالثة، تضم رأس المال المستجد، من استصلاح الاراضي البور الى فتح أسواق جديدة وتطوير وسائل الانتاج. وفي هذا المجال، اطلق القرآن يد الفرد والجماعة لزيادة دخلهم من دون حدود. ودعا الى تنمية جميع الموارد المالية في الارض والسماء، مشترطا ـ فقط ـ ان لا تتم التنمية على حساب البيئة، فلا أحد يثقب سماء الله بالازون، ولا أحد يبيد عجول البحر، لحساب تجار الفراء.

سنة ٦٣٢، توفي الرسول محمد، تاركا لعرب القرن السابع، أكفأ التشريعات الادارية في التاريخ، وأكثرها قدرة على تحقيق آمال الناس، في ضرب الاقطاع والمؤسسات الدينية، وانهاء عصر الفقر والبطالة، واطلاق الطاقة الكامنة في مجتمع ديمقراطي حر. وقد أتيحت للعرب، فرصة لتجربة هذا السلاح الجديد، ضد اقطاعيات الاسر الحاكمة في فارس وبيزنطة، واكتشفوا قدرته الهائلة على كسب الناس والمعارك، عندما انحازت الشعوب الى جانبهم ضد الاسر الحاكمة، وشرعت تفتح لهم الحصون من الداخل، كما حدث في الاسكندرية وطرابلس. ولو أتيح للعرب، زمنا كافيا، لكي يعيشوا تجربة الشرع الجماعي في الاسلام، لتغير مجرى التاريخ الحديث من قبل ان يبدأ، وكتبت قصة الحضارة من اليمين الى الشمال. لكن العرب لم يكسبوا زمنا كافيا.

ان جمهورية الاسلام الاولى ـ والاخيرة ـ تصبح اقطاعية قرشية، قبل مرور ربع قرن عن وفاة الرسول. فيستولي الأمويون على بيت المال، ويؤممون [مال الله] لحساب أسرة واحدة. وخلال عشر سنوات فقط، كان اقتصاد العرب ـ واخلاقهم ـ قد ربطا مرة اخرى الى عجلة الاقطاع، وكان كرسي عمر بن الخطاب، يشغله طاغية دموي، اسمه زياد بن معاوية، اكبر منجزاته التاريخية، انه أباد اسرة الرسول، واحرق الكعبة بقذائف القطران المشتعل. ورغم ان العرب لم يختفوا من مسرح التاريخ، الا بعد ثمانية قرون اخرى، فان مصيرهم كان قد تقرر منذ منتصف القرن السابع، وكانوا قد خسروا المعركة كلها من دون ان يدروا، وخسروا نظامهم الجمهوري ـ ومن ورائه المصرف الحر ـ وبات عليهم ان يدفعوا ثمن الفشل من خبزهم وخبز عيالهم، في عالم رأسمالي لا يرحم الفاشلين.

خلال الفترة الواقعة بين الانقلاب الاموي سنة ٦٥٦، وبين بداية الحروب الصليبية سنة ١٠٥٠، كان العالم القديم، لا يزال قديما على حاله كما تركه فرعون. وكان سكان الشرق الأوسط لا يزالون يحتلون بوابة الطريق على خط التجارة الدولية، وينعمون بأعلى مستوى للدخل في العالم. وفي ظروف هذا الازدهار التجاري النسبي، نجح العرب في تطوير السفينة البحرية، لنقل المتاجر عبر المحيط، وارتادوا بسفنهم مناطق نائية مثل اليابان واستراليا، ملقين مراسيهم على بعد مرمى حجر، من كنوز لا تفنى في القارات العذراء الغائبة وراء المحيط الاطلسي. لكن هذا الانجاز المثير كان مجرد جهد فردي، يموله صغار التجار في مغامرات مثيرة، مثل قصص السندباد. ولم يكن بوسعه ان يلبي حاجات الصراع البحري القادم، لاستيطان قارات العالم الجديد.

ان تطوير السفينة المحيطية على يد العرب، خلال القرن الثاني عشر، يصبح انجازا تقنيا، لا يقل أهمية ـ او اثارة للمشارع ـ عن تطوير سفن الفضاء في القرن العشرين. فقد فتحت هذه السفينة ثغرة في جدار المحيط، واكتشفت ارضا جديدة، تزيد مرتين على مساحة القمر، فضاعفت بذلك حجم السوق التجاري، وأضافت اليه عشرات السلع الجديدة من القطن والذرة والبطاطس وديوك الحبش، الى السكر والكوكايين. لكن العرب ـ أصحاب الاختراع ـ لا يملكون رأس المال القادر على تمويل حملات الاستيطان، ولا ينالهم من وراء تطوير السفينة المحيطية، سوى حبسهم في القمقم شرقي مضيق جبل طارق، بينما كان كولومبس ينطلق غربا سنة ١٤٩٢ قاصدا امريكا في سفن عربية، بخرائط عربية. وفي هذه المرة، نزل الستار مثل المقصلة، وخسر العرب خطوط التجارة الدولية الى الأبد. ان الشرق الأوسط الذي ابتكر التجارة والمصارف والنقود، يعلن افلاسه بعد أربعة آلاف سنة من حكم الاقطاع ورجال الدين.

في هذا الوقت، كان نظام المصرف اليهودي ـ الذي مات في الشرق الأوسط ـ قد بعث الى الحياة في بلدان غرب اوروبا، وكانت حركة البروتستانت قد هيأت في هذه المنطقة، جوا من التسامح الديني، ما لبث ان شجع اليهود على الهجرة في موجات متلاحقة، الى امستردام سنة ١٥٩٣، وهامبورغ سنة ١٦١٢، ونيويورك سنة ١٦٥٤. وعندما كتب شكسبير مسرحية [تاجر البندقية] حوالي سنة ١٥٩٥، معلنا سخطه على شيلوخ المرابي الذي ينوي ان يسلخ جلد تاجر مسيحي، كان اليهود، هم أصحاب المصارف التي تجمع الضرائب من البريطانيين، لحساب الملكة اليزابيث، وكانت النقمة الشعبية تتصاعد ضدهم، كما حدث لهم دائما منذ عصر الهكسوس.

ان اليهود لم يظفروا أبدا باعجاب البروتستانت، لكن نظامهم المصرفي الناجح أثار انتباه الحكومات البروتستانتية الثائرة على سلطة البابا، التي رأت ان تحريم سعر الفائدة، غلطة اقتصادية مميتة، تضاف الى اغلاط الكنيسة الكاثوليكية، وشرعت تستعد لاحياء نظام المصرف الحر، في عصر تميز باستيطان امريكا، وتطوير السفينة المحيطية، من قارب مسلح بالمنجنيق، الى قلعة عائمة، ذات طاقة نارية، تزيد على مئة مدفع. ومنذ بداية هذا السباق، كانت بريطانيا، قد ضمنت لنفسها فوزا مبكرا لسببين:

الأول: ان بريطانيا استعادت صيغة الملكية الدستورية التي ابتكرها اليهود. وهي صيغة تقوم على سلطة المصارف، وتسخير جهاز الدولة لخدمة رأس المال. ورغم ان بقية دول غرب اوروبا، عادت فاكتشفت هذه الصيغة في وقت لاحق، فان بريطانيا كانت قد سبقتها جميعا الى موضع الكنز بمئة وثلاث وعشرين سنة على الأقل.

▷

في ظل الكنيسة تكلم الاقتصاد بلغة الرهبان

السبب الثاني، ان موقع بريطانيا الجغرافي، قد أعفاها من عبء الحرب البرية، وأتاح لها تركيز الانفاق العسكري في بناء الاسطول، وتطوير ماسورة المدفع، وزيادة سرعة الطوربيد، خلال عصر تميز بنقل مسرح الصراع الدولي الى أعالي البحار، وجعل بريطانيا قرش البحر القاتل، الذي لا ينازعه أحد على سيادة المحيط.

في هذه المرة أيضا، اكتشف البريطانيون علاقة التمويل المنتظم، بالتفوق العسكري. فعندما تأسس [بنك لندن] سنة ١٦٤٨، كانت ميزانية بريطانيا العسكرية، لا تزيد عن خمسين مليون استرليني، منها ٣٢ مليون، يغطيها دخل الدولة، والباقي قروض من المصارف. لكن هذا الرقم، ما لبث ان تضاعف اربعين مرة، خلال قرن قصير واحد، فبلغ مليارين تقريبا سنة ١٨١٢، منها ٤٤٠ مليون مقدمة من المصارف. وقبل ان تولد كلمة [الدول العظمى]، كان نظام المصرف الحر قد أحال دول اوروبا، الى قلاع عسكرية ضخمة، يزداد حجمها باضطراد. فتضاعف حجم الجيش البروسي، بمعدل مرة كل عشر سنوات، من ٣٠ الف جندي سنة ١٧٠٠ الى ٢٧٠ الف جندي سنة ١٨١٢، بينما زادت امبراطورية آل هابسبورغ في فيينا، حجم قواتها في الفترة نفسها من ٥٠ الف جندي الى ربع مليون. وتضاعف الجيش الروسي من ١٧٠ الف جندي الى نصف مليون، وحشدت فرنسا تحت راية نابليون، ٦٠٠ الف مقاتل. وهو اكبر حشد عسكري عرفه التاريخ حتى ذلك الوقت. اما بريطانيا التي افتتحت مسيرة المصرف الحر، فقد تضاعف حجم قواتها البرية اربع مرات، وارتفع عدد سفن الاسطول من ١٠٠ بارجة الى ٢١٤ بارجة، أي ضعف ما تملكه جميع دول العالم مجتمعة. ان الفرعون بيبي الاول الذي سخر السلاح المصرفي لضرب أعدائه بحشود عسكرية ضخمة، كان قد فتح القمقم المسحور من دون ان يدري.

في الفترة الواقعة بين تحطيم الأسطول الاسباني على يد البريطانيين سنة ١٥٥٨، وبين هزيمة نابليون واترلو سنة ١٨١٥، كان نظام المصرف الحر، قد أحال دول اوروبا الى مصارف رأسمالية عملاقة، تتصارع على حيازة الاسواق ومصادر المواد الخام، في جبهة امتدت من كندا الى مصر. وكان جهاز الدولة قد تغير جذريا في موقعين:

في الموقع الأول، لم تعد الدولة سلطة حاكمة، بل اصبحت [ادارة]، تتولى الاشراف على مصالح رأس المال، تحت سلطة المصارف. وهي صيغة منقولة حرفيا من كتاب التوراة، بعثت نظام الجمهورية اليهودية تحت اسماء مختلفة، في قارات مختلفة، وجعلت اسرائيل القديمة، نموذج الدولة الحديثة في العصر الرأسمالي.

في الموقع الثاني، لم تعد الكنيسة هي مصدر التشريع، ولم يعد بوسعها ان تفسر موقفها البدائي من سعر الفائدة، بعد ان أثبتت الثورة الصناعية، أن رأس المال قابل للنمو بزيادة حجم العمل، وان فكرة المصرف الحر - التي كانت فكرة حضارة في المجتمع الزراعي اليدوي - أصبحت فكرة نافعة في عصر الالة القادرة على زيادة الانتاج الى ما لا نهاية. فقد صار بوسع النول الميكانيكي ان ينتج من الجوارب في يوم واحد، ما لا ينتجه عمال الهند. وصار بوسع قطار من مئة عربة، ان ينقل حمولة جميع القوافل التي تعبر افريقيا في سنة. وأثبتت ثورة العلم ان رأس المال، لا ينمو على حساب الناس، بل ينمو بقوته الكامنة في تطوير الموارد عن طريق الاستثمار، وان المصرف الحر، طريق لا بد منه لتأمين هذا الاستثمار بالحجم المطلوب.

لم تعد الدولة سلطة حاكمة

بل أصبحت ادارة تشرف على مصالح رأس المال تحت سلطة المصارف

تحت رعاية هذه الدولة المصرفية، استعاد اليهود حق المواطنة على الكرة الارضية، لأول مرة منذ عصر نبوخذ نصر. فمنحتهم الثورة الفرنسية حق الحصول على الجنسية، وبادرت بريطانيا الى منحهم الحق نفسه، لقطع الطريق على نابليون في استمالة مصارف اليهود. وخلال وقت قصير، كان الاوروبيون - ومنهم الاتراك - يتنافسون في اضفاء جنسياتهم على اليهود، وكانت اوروبا بأسرها قد تحولت الى [ارض ميعاد]. لكن اليهود أنفسهم، كانوا ينظرون بعيدا عن اوروبا، عبر المحيط.

ففي اراضي القارة الامريكية العذراء، وفي مناجمها التي تحوي نصف احتياطي العالم من الذهب، كان حلم التوراة بأرض الميعاد في بلد صغير مثل فلسطين، مجرد مشروع بائس لا يثير شهية رأس المال اليهودي، وكان اليهود قد وضعوا فكرة أرض الميعاد جانبا، وانطلقوا الى نيويورك، حيث انشأوا مصارفهم النشطة التي نجحت في احتواء الاحتياطي الاميركي الضخم، وتولت تسخيره لزيادة الانتاج على نطاق لم يسبق له مثيل. وفي الفترة الواقعة بين نهاية الحرب الاميركية سنة ١٨٦٥ وبين نهاية الحرب الاسبانية سنة ١٨٩٨ - وهي فترة عشرين سنة فقط - كان نظام المصرف الحر، قد ضاعف الانتاج الاميركي، بأرقام فلكية. فزاد انتاج الدقيق، بنسبة ٢٦٥ في المئة، والسكر بنسبة ٤٦٠ في المئة والقمح بنسبة ٨٠٠ في المئة، والصلب بنسبة ٥٢٣ في المئة، بينما ارتفع انتاج النفط من ٣٠٠ الف برميل الى ٥٥ مليون برميل، وتضاعفت ميزانية الدولة، بمعدل مرة كل ثلاث سنوات، من ٣٣٤ مليون الى مليارين ونصف تقريبا. وفي هذه الأرض التي تفيض - فعلا - باللبن والعسل، كان مشروع التوراة القديم، يبدو قديما أكثر مما يجب، وكان على اليهود ان يعيدوا صياغة [الشريعة] بلغة العصر.

في هذه النسخة الجديدة، تحرر نظام الدولة الرأسمالية من قاموس التوراة، واستعاد لغته الأصلية في قاموس المصرف الحر. فلم تعد الدولة اليهودية، هي دولة اليهود، بل اصبحت هي دولة المصارف «الليبرالية» التي لا تتعامل مع الزبون على اساس لونه او دينه، ولا تضع شروطا مسبقة لهذا التعامل، سوى شرط الربح المادي، ولا تحتاج الى سياسة اخرى، سوى سياسة [الباب المفتوح] التي تتيح لرأس المال ان يستقبل زبائنه - أو يذهب اليهم - في الليل والنهار. ان كلمة [افتح يا سمسم] تفتح كنزا حقيقيا لأول مرة.

فقد نجحت الدولة المصرفية في تطوير فكرة [الباب المفتوح] الى سياسة قومية، واعتبرت فتح السوق العالمي أمام رأس المال، شرطا في تولي الادارة، وضمنت بذلك مستقبل المصرف الحر، رغم انها لم تضمن مستقبل البشرية نفسها. وفي الفترة الواقعة بين ظهور الولايات المتحدة، وبين ضرب اليابان بقنابل نووية، كان نظام المصرف الحر، يجتاح الدول والقارات، وكانت اذرع رأس المال الغربي، قد امتدت من وراء المحيط، واحتوت المنطقة الواقعة داخل نفوذ الاتراك، واشترت امتيازات سكة حديد بغداد، وآبار النفط في البحرين، مفتتحة معركة المصرف الحر ضد الاقطاع تحت سماء الشرق الأوسط، للمرة الثانية منذ عصر فرعون.

في هذا الوقت، كان الشرق الأوسط، لا يزال على حاله كما تركه فرعون. فمن جهة، كانت حكوماته مجرد اقطاعيات متناحرة، تدار بنظم بدائية، لا تستطيع ان تحتوي نظام المصرف الحر، ولا تضمن له الامان المطلوب. ومن جهة اخرى، كان الشرق الاوسط، لا يزال في موقعه الجغرافي الممتاز، على بوابة التجارة الدولية بين قارات العالم القديم. وهو موقع تحتاج المصارف الى مراكز مستقرة فيه، بأي طريقة، وأي ثمن. ان

حل هذه المعضلة كان يكمن في ايجاد [وطن] للمصرف الحر في الشرق الأوسط، لكن الدول الرأسمالية، اختلفت بين حلين:

الحل الأول، تبنته فرنسا. وقد تمثل في انشاء جمهورية لبنان التي قامت على وصفة ادارية مختلقة، هدفها ان توزع السلطة المحلية بين خصوم ذوي مصالح متناقضة، لا يستطيع أحد منهم ان يمتلك من القوة أو الشرعية، ما يهدد به نظام المصرف الحر. وهي صيغة نجحت مؤقتا في اجتذاب رأس المال الى لبنان، وخلقت فيه نشاطا مصرفيا عربيا، لأول مرة في تاريخ العرب، تمثل في تأسيس [بنك انترا] الذي سارعت المصارف الغربية الى قتله في المهد، باعلان افلاسه في وقت لاحق.

الحل الثاني، تبنته الولايات المتحدة. وقد تمثل في احياء مشروع اسرائيل التي قامت ـ هذه المرة ـ على خطة مصرفية صريحة، هدفها ان تكسب رأس المال اليهودي، وتضمن للمصرف الحر وطنا آمنا بين اقطاعيات الشرق الأوسط. وهي فكرة لم تولد بين طبقات الشعب الاميركي، ولم يوافق عليها اعضاء الكونغرس، بل ولدت سرا في مكاتب اصحاب المصارف الاميركية، الذي سخروا الرئيس ترومان لتنفيذها بأسلحة مالية بحتة، منها تهديد بريطانيا، بقطع المعونة عنها، اذا رفضت دخول اليهود الى فلسطين سنة ١٩٤٧. ومنها الزام المانيا، بدفع التعويضات لاسرائيل، مقابل حصولها على معونات من مشروع مارشال. والواقع ان الرئيس ترومان اعلن اعترافه باسرائيل، قبل ان يوافق الكونغرس على هذا الاعلان، وقبل ان تقوم اسرائيل نفسها بربع ساعة تقريبا.

سنة ١٩٤٨، كان المصرف الحر يملك وطنين في الشرق الأوسط. الأول، في لبنان، والثاني في اسرائيل. وكان من الواضح ان المبارزة توشك ان تبدأ بين خصمين غير متكافئين:

فالصيغة الادارية في لبنان، صيغة عشائرية من بقايا العصر الاقطاعي في العالم القديم، لا تملك تعريفا حقيقيا لكلمة [الوطن الرأسمالي]، ولم تتعرف على نظام المصرف الحر أصلا. ورغم ان السياسيين اللبنانيين، بذلوا جهدا اعلاميا صاخبا، لاحتواء النظرية الرأسمالية في تراث لبنان الفينيقي، فان هذا الجهد، كان مجرد علامة اخرى، على ان لبنان لم يستوعب ما حدث في غرب أوروبا، ولم يكتشف الفرق المميت، بين تاجر فينيقي أعزل، وبين تاجر رأسمالي مسلح بالصواريخ. وقد تقدم اللبنانيون بصيغة مستحيلة [لوطن رأسمالي من دون جيش] وهي صيغة خرافية، لم يعرفها التاريخ ابدا، الا في بقايا الاقطاعيات التي التمست الحماية تحت مظلة الجيوش الاوروبية، مثل مونت كارلو وليختنشاين ولوكسمبرغ. لكن اللبنانيين لم يكتشفوا هذه الثغرة الواسعة في نظامهم الفينيقي، بل دأبوا على تسمية بلدهم باسم [سويسرا الشرق]، متجاهلين ـ من باب الجهل ـ ان سويسرا بالذات تملك اكفأ جيش دفاعي في التاريخ.

على الجبهة الاخرى، كانت المصارف الرأسمالية، قد اقامت في فلسطين جمهورية يهودية للمرة الثانية منذ عصر التوراة. وكانت النسخة القديمة قد تغيرت جذريا، فلم تقم اسرائيل العشائرية التي تتوزع فيها السلطة بين قبائل العبرانيين، بل قامت اسرائيل ـ المصرف، التي يديرها التجار والعمال، في ائتلافات حزبية مجهزة اصلا لخدمة رأس المال. وفي هذا الوطن «اليهودي»، كان اليهود يموتون دفاعا عن أسهم الشركات البريطانية في قناة السويس، ويحرسون آبار النفط الاميركية في الخليج، ويديرون المصارف التي تشرف على التجارة الدولية بين آسيا وافريقيا، ويظفرون بالاطراء المستمر، من جميع اجهزة الاعلام الرأسمالية، على عادة الرجل الغني في الولع بكلب الحراسة الناجح. ان العرب الذين جاءوا لتحرير فلسطين تحت راية نبوخذ نصر، يتعرضون ـ هذه المرة ـ لأكثر من مفاجأة.

سنة ١٩٦٧، وقعت المواجهة المستحيلة بين [مئة مليون عربي]، وبين ثلاثة ملايين اسرائيلي. وكان من المتوقع ان تنتهي المعركة خلال ساعات معدودة، كما حدث في عصر نبوخذ نصر، لولا ان عصر الملوك الفاتحين، كان قد انتهى منذ ٢٥٠٠ سنة، وكانت المصارف الرأسمالية قد غيرت سوقية الحرب رأسا على عقب. فالمئة مليون عربي، كان لديهم مئة الف جندي فقط، مقابل أربعمئة الف جندي اسرائيلي. ولديهم سبعون طائرة، مقابل خمسمائة. ولديهم الف دبابة متوسطة، مقابل الفي دبابة المانية من طراز ليوبرد. بالاضافة الى ذلك، كان احتياطي العرب المحدود من العملات الصعبة، لا يسمح لهم بمواصلة القتال، الا لبضعة أيام قصيرة، ريثما تنفد ذخائرهم، بينما كانت اسرائيل تؤمن لنفسها قروضا مستمرة من المصارف الغربية، وتتمتع بقدرة كبيرة على إطالة أمد الحرب كما تشاء. ان العرب يعودون من المعركة، بدرس موجع ونافع، لكن حكوماتهم الأمية، لا تحسن قراءة الدرس.

فقد اعلن الرئيس السادات ان [٩٩ في المئة من اوراق اللعبة في يد اميركا]، وهو يقصد في يد المصارف الرأسمالية التي تبحث عن وطن في الشرق الأوسط. وكان من المتوقع، أن يؤدي هذا الاكتشاف الى تصحيح الخلل في الادارة العربية، والبحث عن صيغة تحتوي نظام المصرف الحر، في دولة ديمقراطية قادرة على التعامل مع رأس المال. لكن الرئيس السادات اختار أن يعتمد اساليب الشطارة، ويضحك على ذقون المصارف، بتمثيلية صاخبة عن الاحزاب وحرية الصحافة، آملا ان يحمل اليه الغربيون مدخرات مواطنيهم، من دون حاجة الى ضمانات اخرى. وهي فكرة مميتة، ذهب السادات وراءها بسذاجة رجل قروي، وفعل من أجلها، كل ما يفعله الرجل القروي، بما في ذلك ان يعزم روكفلر على العشاء. لكن المصارف رفضت ان تأكل.

اننا نقف على بعد خمسة آلاف سنة من مولد المصرف الرأسمالي في الشرق الاوسط، فنجد الشرق الاوسط لا يملك مصرفا رأسماليا واحدا، ولا يملك صيغة ادارية قادرة على ضمان حرية رأس المال. وفي ظروف هذا العجز الشامل، عن قراءة لغة العصر، كانت ثقافة العرب السياسية، مجرد ثقافة أمية، لا تفهم شيئا مما يدور حولها. وكان العرب المقلوبون على رؤوسهم، ينظرون الى الدنيا، من زاوية المقلوبين. ان مستقبل اجيال العرب، رهن بتصحيح هذا المنظور، في أقرب وقت ممكن، بأقل كلام ممكن، في خمس نقاط اساسية:

الأولى: ان اسرائيل ليست [صنيعة] الولايات المتحدة ـ كما يعتقد الساسة العرب ـ بل ان الولايات المتحدة واسرائيل معا، صنيعتان للمصرف الرأسمالي الحر.

الثانية: ان نظرية [الضغط الاميركي على اسرائيل]، نظرية خرافية بحتة، لأن اسرائيل مشروع مالي مستقل مثل الولايات المتحدة نفسها.

الثالثة: ان العرب لم يخسروا المعركة ضد اسرائيل، بل خسروها ضد نظام الدولة الرأسمالية منذ استيطان اميركا في القرن السابع عشر. وان هزيمة قديمة من هذا الحجم، لا يمكن تعويضها حتى باستعادة الاندلس وفلسطين.

الرابعة: ان العرب الذين فشلوا في تطوير ادارة ديمقراطية، لا يستطيعون ان يمتلكوا نظاما مصرفيا حرا، وليس بوسعهم ان يكسبوا السباق في هذا العصر المصرفي.

الخامسة: ان السياسة الناجحة هي ثمرة القراءة الصحيحة للتاريخ، وان سياسة العرب المرتبكة والفاشلة، مصدرها تورط العرب في ثقافة مزورة، تفسر الاسلام بلغة السحرة، وتتجاهل دستور الشرع الجماعي، وتعطي [مال الله] للاقطاع وتقرأ التاريخ بلسان فقيه، غائب عن التاريخ، منذ ان حبسه الصليبيون في زنزانة البحر المتوسط، قبل خمسمائة سنة على الأقل. □



حوار مع «وفيقة»

سعاد الصباح

١

■ ها أنذا أخيراً في البصرةْ . .
ولي كلامٌ طويلٌ . . طويلٌ . . مع وفيقةْ . .
كلامٌ فيه خبزٌ، وملحٌ، ونخلٌ، وموجٌ . . . وصيّادونْ . .
وبحرٌ أزرقُ، وسمكٌ أحمرُ . . .
وقواقعُ كنّا نُخبّيء فيها أسرار طفولتنا الأولى . . .
وأنا . . عندما أتكلّمُ عن وفيقة . . فإنما أعني البصرةْ . .
وعندما أتكلّم عن البصرة . . . فإنما أعني وفيقةْ
فهُما فصلانِ في كتاب واحدْ . .
ولؤلؤتانِ في خيطٍ واحدْ . .
ونهران عراقيّانِ ينبُعانِ من قلبي
ويصبّانِ في شطِّ العربْ . . .

٢

ماذا أقولُ لوفيقة عندما أراها ؟
ماذا تقولُ لي عندما تراني ؟
لم تترك البصرةُ لنا كلاماً جميلاً نقولُه لها . . أو عنها . .
سَرَقتْ لغتَنا منّا . .
وتَرَكتْنا عاطلينَ عنِ الغَزَلْ . . وعاطلينَ عن العَمَلْ . . .
سرقتْ شفاهنا منّا . .
فلم نعُد قادرينَ على أن نشكرَها . . أو نُقبِّلَ يديْها . . .
سرقتْ كاميراتنا منّا . .
ولم تسمحْ لنا أن نلتقطَ صورةً تذكاريةً لها . .
وهي مضرّجةٌ بدمِ البُطولةْ . .

٣

أتمشّى بين الرّكام بحثاً عن دار وفيقةْ . .
أجمعُ في جيوبي ما تَبقّى من خشبِ الشناشيلْ . .
ودفاترِ الأطفالْ . .
وفسيفساءِ المآذنْ . .
ورمادِ النخيلِ المحترقْ . .
أخبّيءُ تحت معطفي ثروةً من مخلّفاتِ العصور الهمجيّةْ
لا تتوفرُ إلاّ في خمسِ مُدُنٍ في العالم
هي ستالينغراد . وبرلين . وهيروشيما . .
وشبه جزيرة الفاوْ . . والبصرةْ . .

٤

نصلُ إلى دار وفيقةْ . .
تشتعلُ الحرائقُ في القلبْ . .
ويتغيّرُ إيقاعُ دورتي الدمويّةْ
نتعانقُ كنخلتينْ .
ونتبلّلُ بدموعنا كغيمتينْ .
لا تزالُ وفيقةُ بعد ثماني سنواتْ . .
وردةً مضرّجةً بأنوثتها . .
عيناها طائران قادمانِ من سَفَرٍ بعيدْ
وشَعْرُها لوحةٌ مرسومةٌ بالحبرِ الصينيّ
ورائحتها فيها شيءٌ من رائحةِ الجنّةْ
وشيءٌ من رائحةِ المصاحفِ القديمةْ . .
وشيءٌ من رائحةِ الأطفالِ ساعة يُولَدونْ . .

٥

إشتقتُ إلى ليلِ البصْرةْ . . .
إشتقتُ إلى الشرشفِ المشغولِ بالندى والقطيفةْ .
أجلسُ مع وفيقة تحت تمثال بدر شاكر السيّابْ . .
يخرجُ العشبُ من مساماتِ الحَجَرْ
ويأتينا صوتُ السيّاب دافئاً كمقامٍ عراقيٍّ حزينْ :
«صوتٌ تفجّرَ في قرارةِ نفسي الثكْلى : عراقْ
الريحُ تصرخُ بي : عراقْ
والموجُ يُعْوِلُ بي : عراقْ . عراقْ . ليس سوى عراقْ . .
البحرُ أوسعُ ما يكونْ . . وأنتَ أبعَدُ ما تكونْ .
الملتقى بك، والعراقُ على يديَّ ، هو اللقاءْ

حسن م. يوسف



الضّيق

«ان عصرنا هذا هو عصر الضيق، أكلنا ضيق شرابنا ضيق، زينا ضيق، مسكتنا ضيق، مرتبنا ضيق، تفكيرنا ضيق، مطمعنا ضيق، افقنا ضيق، عدلنا ضيق، عالمنا ضيق، مصيرنا ضيق، موتنا ضيق، قبرنا ضيق، الضيق، الضيق! افتحوا الابواب والنوافذ.. سيقتلنا الضيق!
افتحوا الارض والسماء. سيقتلنا الضيق!
الضيق.. الضيق.!»

قصاصة عثر عليها بين اوراق المخرج المسرحي الراحل فواز الساجر
١ نيسان ١٩٤٨ - ١٦ ايار ١٩٨٨

■ جلست مقابله على كرسي القش الخفيض، انحنت نحوه بتوجس، فوقعت عيناه، عفوا، على نهديها الرخوين الذابلين عبر فتحة منامتها البنفسجية حائلة اللون.

«المسكينة... نشفت مثل العود» وضعت يدها على ركبته برفق كما لو أنها توقظه. همست: «البرغل خلص».

لم تكن بحاجة الى مزيد. فهو يعلم مثلها أنها لا تطبخ البرغل عادة الا بطلب منه، وان الاولاد لا يأكلونه ألا عندما يقرصهم الجوع.

همست بأقصى ما تستطيع من هدوء وتعاطف: «قم هات شيئاً نطبخه».

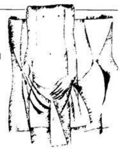
ابتلع لعابه فتحركت تفاحة آدم صعودا ثم هبطت ضاغطة جلدة عنقه النحيل الطويل من الداخل كما لو انها تكاد تشقها. قال محولا وجهه عنها بحرج: «ما في مصاري».

شهقت مستغربة: «امس قلت انك اقترضت خمسية ليرة من محمد». أجاب مطرقا: «صح. وراحت».

قالت باستنكار وقد استعادت لهجتها الحلبية الصرفة: «إشّوه! اي متى؟»

اختجلت شفته السفلى لا شعوريا: «اليوم اشتريت بالفلوس دخان مهرب وقبل ما ابيع باكيت واحد قاموا مسكوني وصادروا الدخانات».

◁



أيقظها سائل دافىء تسلل عبر منامتها وبلل باطن فخذيها . رفعت ابنها الرضيع عن حضنها بنزق ، وصاحت موجهة كلامها لشخص ما خارج غرفة النوم حيث كانت تجلس مقابل زوجها : «الله ياخدك يا بنت الحرام . قلت لك ألف مرة شخخي ها السعدان اخوك ما سمعتي!»

اندفعت ابنتها الكبرى ثورة من الصالون الى غرفة النوم . تلقفت اخاها ، الذي بدأ يبكي ، وهرولت الى الخارج بخوف وهي تتوقع ان تضربها أمها بشحاطة أو فردة حذاء ، لكن الام كانت مشغولة عنها بشيء آخر . قالت بجدية يمتزج فيها التعاطف بالاحتقار : «الدنيا مليانة بياعين دخان مهرب . فليش مسكوك دون كل خلق الله؟ تلاقيك رحت لقدامهم وصرت تصيح . . » .

زم شفتيه محملقا في الفراغ دون ان يرد . تابعت الكلام : «ابن اختي عماد له سنتين عم يبيع دخان مهرب ما حدا مسكه ولا قال له محلا الكحل بعينك . . وكله شقفة ولد بالصف السادس» .

قاطعها مغمغما : « . . ابن اختك عماد طلع عنده شركا ، عم يحموه . انا كنت متلك مفكر انه الشغلة بسيطة قمت» .

ضربت فخذها الايمن قائلة بتفجع : «العمى ما أنحسنا!»

قال لها مواسيا : «احمدي ربك ، طلعت الشغلة بالفلوس ما هي بالنفوس . الله ستر . ولو ما طلع رئيس الدورية ابن حلال وحن عليّ ، كانوا كتبوني ضبط بالخمس كروزات وأحالوني للمحكمة . ساعتها كان القاضي عبد المعين ، ممكن يعملني ممسحة . فمن يوم ما عرف اني ورا اتهامه بقبول الرشوة بقضية مجرم سوق الصاغة ، وهو ناطر لي عالدعسة» .

نفضت يديها بنفاد صبر . استفزته الحركة ، قال بسخط : «لا تزيديها . الفكرة فكرتك ، وأنا ما مصدق ، اصلا ، كيف قللت عقلي وانعميت على قلبي وسمعت كلامك» .

خبطت رأسها بكلتا يديها : «ما فاضل الا تقول اني سبب كل مصايبك» .

انفتح الباب ودخلت ابنتها الثانية عزة حاملة أخاها الصغير من تحت ذراعيه وقفاه العارية ملطخ بالبراز .

قالت بارتباك : «يامو ، اخوي خالد خري على حاله» .

انفجرت الام صارخة في وجه ابنتها الصغرى : «ربي يقصف عمر امك ويريحها من هالعيشة المسخمة معكم» .

نقل حسين نظره بين وجه زوجته المحتقن بالغضب وقفا ابنه الملطخ بالبراز . قوس شفتيه متفكرا ثم نهض . وعند الباب اطلق نفخة طويلة ، وخرج دون ان يلتفت .

اتسعت حدقتا عينيها عندما رأته يدخل خالي اليدين . ارادت ان تتكلم ، فرفع يده يرجو منها السكوت . تبعته الى غرفة النوم . قال ردا على عينيها المتسائلتين : «ما مشي الحال . كل الناس عم يشكو الضيق مثلنا . . . وانا ما عاد لي وجه اطلب من محمد . دبري راسك اليوم وبكرة فرج» .

قالت وهي تحاول كتم غيظها : «يا ابن الحلال قلت لك : البرغل خلص» .

تملّى وجهها الشاحب وشعرها الاسود المنسدل الذي فقد بريقه وبدا يخالطه الشيب . توقف عند شفتيها المكرنشتين المقشبتين ، وشعر بحنان جارف ازاءها وبامتنان عميق للعمر الذي أعطته له . احتوى خدها الذابل براحتيه فأبعدت رأسها بنفور كما لو أن رقته المفاجئة قد أغضبتها .

قالت بجفاء : «قلت لك البيت ما فيه لقمة ، إشُوه ما تفهم!»

فوجىء برد فعلها ، فشفط الهواء من منخريه بتوتر مقوسا فمه مكرنشا ذقنه . قال بصوت متهدج . «واذا يعني؟» .

نخر باهتياج ، خبط صدره بيده اليمنى مطبقا قبضته على نهده الايسر وشده بقوة : «بقطع لك من لحمي؟ هاتي سكين لاقطع لك؟ أقسم بشرفي وعقيدتي بقطع لك . أي العمى مفكرة اني عديم الاحساس . لا يا ست ، أنا شايف وفهمان كل شيء وما قادر أعمل شيء . اصحابي حالهم من حالي . . . وانا ما عدت أعرف حالي . . . ما بقي حدا الا وله معي فلوس . اخي العكروت بلع الموسم بحجة انه الارض ما طالعت أجرة الشغيلة . وانا ما ممكن ابيع الارض لانني حلفت للمرحوم ابي اني ما ابيعها ، وحضرتك رافضة تعيشي بالضيعة . فتفضلي قولي لي إيش ممكن أعمل؟» .

اختلجت عضلة فكه وقد ترقرقت الدمعة في عينيه : «انا طول عمري كنت اعتبر اني مواطن شريف . لكني اكتشفت البارحة اني غلطان بحالي . واني شريف غصبا عني ، لأنه ما فيه قدامي شيء اسرقه . انا طول عمري كنت اعتبر التهريب سرقة لأموال الدولة والبارحة حاولت اشتغل بالتهريب . يعني حاولت أسرق! وانكمشت . وأنا ما قادر أرتشي ، فاذا ارتشيت ولو بليرة ، القاضي عبد المعين يلبسني قضية وساعتها بصير أنا المرتشي وبيصير ، وهو الحرامي ، رمز الشرف والفضيلة . شرفي ، قولي لي إيش ممكن أعمل؟ المسيح عليه السلام بيقول : «ماذا ينفع الانسان اذا ربح العالم وخسر نفسه» وانا خسرت نفسي وما ربحت شيء» .

تحشرج صوته . رمت نفسها عليه . عانقته بحرارة ، فانخرط في نشيج مرير . اخترقت دموعه منامتها الرقيقة لتبلل كتفها النحيل . هدهدته كطفل ، مسدت شعره بيدها النحيلة المرتجفة غمغمت : «ما قصدي . . . »

قال بهدوء مفاجىء : «اليوم جمعة ، خدي الاولاد وروحي لعند اهلك وبكره فرج» .

قالت بين التذمر والانصياع : «حال اهلي من حالنا . والكل صاروا يعرفوا انه القصد من زياراتنا الأكل . المرة الماضية سمعت أخي عماد عم يقول لأمي عني : ما كفاها تزوجت واحد من غير طائفتها قامت نقته منتوف أبا عن جد» .

ربت على كتفها برفق . قبلها من عينيها الدامعتين . ابتسما معا اذ تذكرا اغنية محمد عبد الوهاب : «بلاش تبوسني من عينيا/ دي البوسة في العين تفرق» .

نهضت دونما رغبة ، التفتت اليه عند الباب فرأت في عينيه بريقاً غريباً لم تألفه فيهما .

انصت لوقع اقدام زوجته واولاده على الدرج، وعندما تلاشت الاصوات في الانين الغامض المنبعث من قلب المدينة تمدد على السرير وراح يفكر مغمض العينين.

تذكر كيف تعرف عليها في المظاهرة التي خرجت قبل حوالي ربع قرن احتجاجا على تصريحات أبو رقيبة بشأن الصلح بين العرب واسرائيل.

كان يومهـا طالبا في الصف الثاني الثانوي اختاره مدرب الفتوة عضوا في لجنة الانضباط لتنظيم حركة الطلاب خلال المسيرة وأثناء القاء الكلمات. ونظرا لما يتمتع به من طول وأخلاق حميدة فقد كلفه المدرب بمهمة خاصة هي منع الطلاب من الانقياد لحماسهم الوطني واختراق صفوف الطالبات وكانت هي يومها طالبة في الصف الثامن تقفز مؤرجحة شعرها الاسود الناعم الطويل على كتفيها النحيلين وتهتف بحماس وغضب: «بدنا ندوسه . . . بدنا ندوسه».

وما ان تردد الاصوات النحيلة الحادة صرختها حتى تكمل الهتاف: «لأبو رقيبة بدنا ندوسه».

داست على قدمه لأول مرة، فدفـع الـطلاب المصـطفـين خلفه محافظا على مسافة الأمان المقررة. واصلت الهتاف بحماسة أشد: «بدنا ندوسه . . . بدنا ندوسه».

وفي غمرة حماستها قفزت ثانية وداست على قدمه فقال لها ضاحكا: «اصحك تكوني مفكرة اني ابو رقيبة حتى عم تدوسيني».

لاحظت أثر دوستها على حذائه الاسود. وعندما التقت عيناهما لأول مرة ضحكا بشقاوة وارتسم بين عينيها خيط من ضوء.

في اليوم التالي صادفها في طريقه الى المدرسة. خبأت ضحكتها بكفها. لكنها لم تستطع ان تخبىء الفرحة في عينيها. في الأيام التالية تكررت الصدفة حتى صارت موعدا في نفس الوقت من كل يوم.

أربكته رسالتها الأولى بفصاحتها وترتيبها. وعندما لم يعرف كيف يرد عليها استشار خبير العشق والغرام في صفهم، فنظر اليه من طرفي عينيه، وأعاره كتابا بعنوان «رسائل العشاق» شعر بارتياح عميق عندما عثر على نص رسالتها في ذلك الكتاب وظل يضحك حتى فتحت اخته عليه الباب قائلة بخوف: «بسم الله الرحمن الرحيم. يا شحاري شبك عم تضحك لحالك متل المجانين؟».

شرع في نسخ جواب الرسالة من الكتاب، فشعر بالضيق، عندئذ مزق الورقة وكتب على صفحة اخرى: رَدِّي على رسالتك على الصفحة /١٦/ من نفس الكتاب».

في الرسالة الثانية كتب لها انه سينتظرها بعد الانصراف مباشرة في حديقة السبيل.

وعندما التقيا سلمت عليه بيد مرتجفة، وتابعا السير في ممرات الحديقة وقد ربط الارتباك لسانيهما. لاحظ الشبه بينها وبين الشجرة المستحية.

الشعر الطويل المنسدل تقابله الاغصان الطويلة المنسدلة. الساق المستقيم باعتداد يقابله القد الخيزراني النحيل. قال لها: «بتعرفي انك بتشبهي الشجرة المستحية؟».

أطرقت برأسها الى الارض وقد اندفع الدم الى خديها. وبعد بضع خطوات قالت: «أبي بيسميني: المستحية».

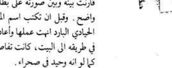
قبيل نهاية العام الدراسي أخبرها امام نفس الشجرة المستحية انهما قد لا يلتقيان بعد ذلك ابدا لأن والده الذي يعمل مدربا برتبة مساعد في مدرسة المدفعية بحلب قد أحيل الى المعاش وسيعود معه الى الضيعة.

لكن الظروف التي أخذت الوالد مدربا من مدرسة المدفعية أعادت الابن تلميذا اليها بعد سنتين.

ثلاثة اشهر ونصف مضت على وجوده في حلب. كان يشتهي حضور فيلم سينمائي خلال الاجازات الساعية التي كانت تمنح له بعد ظهر اليوم الأخير من كل اسبوع، الا انه كان يمضي كل اجازاته وهو يتمشى بين الحي والمدرسة والحديقة على أمل ان يلتقيها. وعندما يئس من ذلك ركض ليلحق بأحد الباصات النازلة الى قلب البلد ليحضر فيلم (صوت الموسيقى) فوجدها في الباص مع امها المسربلة بالسواد. شعر بقلبه يدق في عينيه فتختلج الرؤية فيهما. كتب على قصاصة ورق: «الخميس القادم الساعة /٣/ في حديقة السبيل قدام المستحية».

اقترب منها. تمسك بنفس العمود الذي تتمسك به، لاحظت الورقة فقربت يدها، وعندما مست سبابتها جانب خنصره أطلقت شهقة خفيفة كما لو أنها تكهربت، وأخذت الورقة.

تذكر حبه العميق لها وحبها الجارف له وكيف استطاع هذا الحب أن يخترق الحواجز واحدا فآخر وان يفرض نفسه كحقيقة راسخة على اهلها واهله.



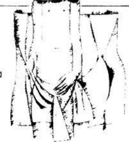
نهض عن السرير بعينين حمراوين. تناول حقيبته الجلدية ومضى الى المطبخ. فرد جريدة على طاولة الطعام ثم اخرج كدسة من الأوراق وأخذ يكتب بخط جميل وبرشاقة اكسبته اياها السنوات التسع التي امضاها كاتبا في محكمة الجنايات بحلب.

ألقت موظفة البريد الثلاثينية البدينة نظرة باردة من خلال نظارتيها الطبيتين السميكتين على غلاف الرسالة. وعندما قرأت اسم المرسل اليه تجمدت كما لو أن شخصا خفيا قد قرص عجيزتها المترهلة.

مسحته بعينيها المتلجلجتين طولا وعرضا، كما لو انها تريد ان ترى، خلال لحظة، واحدة كيف يبدو الرجل الذي يجرؤ على توجيه رسالة لمثل هذا العنوان. ابتلعت لعابها. قالت: «هويتك».

قارنت بينه وبين صورته على بطاقة الهوية ثلاث مرات متوالية ثم سجلت المعطيات على الصفحة المقابلة لصفحة الايصالات بدقة وبخط واضح. وقبل ان تكتب اسم المرسل اليه على الايصال بايداع مادة مسجلة نظرت نحوه كما لو انها تتوقع ان يتراجع، وعندما رأت وجهه الحيادي البارد انهت عملها وأعادت له هويته مع الايصال والمبلغ المتبقي له من العشر ليرات.

في طريقه الى البيت، كانت تفاصيل حياته الماضية تغلي في داخله بسخط لم يعتده. كان المارة يلاحظونه بنظراتهم وهو يلوح بيديه مكلما نفسه كما لو انه وحيد في صحراء.



أغلق الباب خلفه بقوة. بحث في خزانة الثياب عن شيء ما ثم عاد الى المطبخ الضيق ومعه جلابية بيضاء مهترئة تحت ابطها الايمن. فرد الجلابية على الطاولة. ثبتها من الجهة الاخرى بقطرميز رب بندورة فارغ وقطرميز فيه القليل من السكر وشدها بيده من الجهة الأخرى فاختفت التجاعيد عنها. تناول قصبة التخطيط. بلها في قارورة الحبر الصيني الأسود وأخذ يكتب على صدر الكلابية بخط جميل:

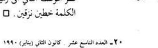
خلاصة حكم

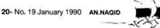
«باسم الله والشعب.
بما ان من ينجب اطفالا ولا يستطيع اطعامهم غير الذل هو مجرم واجب العقاب فقد حكمت أنا الموقع ادناه حسن شداد في الجلسة المنعقدة بتاريخ ٢٥ نيسان ١٩٨٨ على المجرم حسن شداد بالاعدام شنقا حتى الموت كي اكون عبرة لمن يعتبر. واني أهدي موتي هذه لسيادة . . . . آملا أن يكون نعم الزوج ونعم الاب لزوجتي وأولادي، والله اكبر».
في الساعة العاشرة والنصف من مساء ذلك اليوم كان طبيب شاب نحيل القامة يكتب الشعر في غرفة الطبيب المناوب في مشفى الكندي بحلب. كان قد كتب:
«هذا المشفى يشبهني
في النهار ينشغل بمعا لجة الالم
وفي الليل ينأسر بوحدته والامه»
تعالى دق شديد على باب غرفة الطبيب المناوب فصاح بانزعاج: «ادخل».
اندفعت ممرضة طويلة الى الغرفة وهي تلهث: «يا لطيف ألطف!».
وضع الطبيب القلم على المكتب بهدوء كما لو انه متعود على انفعالاته الزائدة: «شو فيه؟».
جففت دمعة من عينها اليمنى. ثم همست: «يا لطيف. واحد حاكم على حاله بالاعدام».
هرع الطبيب الى غرفة الاسعاف. قال للمرضة وهو يتفحص الجثة: «اتصلي بالشرطة».
تناول استمارة. التفت الى الممرض: «معه شيء يثبت شخصيته».
تناول الطبيب الهوية من الممرض. كتب:
اسم المريض: حسن شداد
السن: ٤٠ عاما
الطول: ١٧٠ سم
لون العينين: عسليتان
الشعر: خرنوبي
حالة المريض: وصل متوفيا.
أوصاف الجثة: بفحص الجثة عيانيا لوحظ وجود اثر لاخدود حول العنق مع وجود علامات اختناق على وجه الجثة وهذه الاثار تدل على استعمال حبل او ما شابه.
ـ يحال الى الطبابة الشرعية لتحديد سبب الوفاة.
تاريخ الواقعة ٢٥ نيسان ١٩٨٨.

اسم الطبيب
فؤاد محمد
توقيع

بدأ الناس يتدفقون الى غرفة الاسعاف لقراءة خلاصة حكم حسن شداد على نفسه. وعندما وصل رجال الأمن، طردوا الجميع خارج الغرفة، وأخذوا الجلابية، ثم نظر قائدهم في عيني الطبيب وقال كما لو انه يبلغه قرارا: «حادثة انتحار عادية».
بعد ستة ايام قال الموظف المكلف بفتح البريد الخاص في مبنى ضخم في العاصمة محاط بالحراس، لزميل له: «تصور. فيه واحد عم يقدم موته هديه. أما ناس مجانين بالفعل؟ تلاقي الواحد منهم وهو حي ماله قيمة فشو رح تكون قيمة موته حتى يهديه؟».
نظر الموظف الثاني الى زميله من طرف عينه، فأطرق الموظف الأول بأسى، ثم كتب بقلم احمر على أعلى الرسالة «للحفظ»، ووضع تحت الكلمة خطين نزقين. □

حسن . م يوسف:
كاتب من سورية، له العديد من المجموعات القصصية المطبوعة





نجيب محفوظ فيلسوفاً بالوكالة

جورج طرابيشي

■ صعوبتان جوهريتان تعترضان سلفا كل محاولة لتحديد موقف نجيب محفوظ الفلسفي، تتمثل أولاهما في أن نجيب محفوظ روائي، والرواية - بما هي كذلك - تقتلها الفلسفة، وتتمثل ثانيتهما في انتماء نجيب محفوظ الى ثقافة أغلقت باب الاجتهاد الفلسفي منذ قرون عديدة وأمست، مثلها مثل الغالبية الساحقة من ثقافات العالم الثالث، لا تطل على عالم الفلسفة، أي على عالم الحقيقة الكليمة، إلا من النافذة الضيقة للدين أو الايديولوجيا: الدين باعتباره ايديولوجيا الأزمنة السالفة، والايديولوجيا باعتبارها دين الأزمنة الحاضرة. ولعله مما يزيد الموقف تعقيدا ان هذا الحصار للفلسفة بين الدين والايديولوجيا ينزع على صعيد الثقافة العربية الى ان يتلبس طابعاً أقوى احكاما وأشد احتباسا ضمن الدائرة المغلقة بالنظر الى المحاولات الجارية على قدم وساق في هذه الأيام، وبمباركة من قبل شطر واسع من الانتلجانسيا العربية الامتثالية، لتحويل الدين نفسه الى ايديولوجيا.

ولكن هاتين الصعوبتين - وهنا المفارقة - هما اللتان تنقلبان في انتاج نجيب محفوظ الروائي الى سمتين ايجابيتين.

فمن جهة أولى اضطره التضاد المبدئي بين لغة الفلسفة المجردة ولغة الرواية العينية الى تطوير لغة روائية خاصة تعتمد اعتمادا جوهريا على التورية وتتجذر في الازدواجية الدلالية الى حد ينعكس على بناء الشخصية الروائية بالذات. وتقدم لنا رواية «حضرة المحترم» نموذجا مدهشا على مثل هذه الازدواجية الدلالية الضاعفة التي تفصح عن شيء من نفسها في عنوان الرواية بالذات، وهو العنوان الذي يحيلنا من جهة أولى الى **قداسة الوظيفة** في أعرق دولة بيروقراطية في التاريخ - مصر - ومن جهة ثانية الى **وظيفة القداسة** في مجتمع عريق ايضا بنزعته الصوفية كالمجتمع المصري في طوره الفرعوني والقبطي والاسلامي. فحضرة المحترم هو **الموظف** بألف ولام التعريف، ولكن حضرة المحترم هو أيضا رجل الدين، أو بتعبير أدق المتصوف الذي لا يتردد في ان يقايض حياته برمتها من أجل لحظة «حضرة» واحدة.

أما العقبة الثانية المتمثلة باختناق الفكر الفلسفي بين طغيان العقل الديني وتضخم الخطاب الايديولوجي، فقد وجدت بدورها تثميرا ايجابيا في الممارسة الروائية لنجيب محفوظ، إذ أتاحت له أن ينجز هو الآخر في مجال الكتابة الروائية ضربا من «قطيعة ابستمولوجية» تمثلت بتلك النقلة النوعية من واقعية المرحلة الأولى، مرحلة «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية»، الى ما بعد واقعية (أو رمزية، أو ميتافيزيقية) المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي دشنها رسميا بـ «اللص والكلاب» وبصورة شبه رسمية بـ «أولاد حارتنا»، والتي ما زالت تترى فصولا بدءا بـ «الطريق» و«الشحاذ» ومرورا بـ «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و«قلب الليل» وانتهاء بـ «ملحمة الحرافيش» و«رحلة ابن فطومة».

وبمعنى من المعاني، يمكن القول ان الروائي نجيب محفوظ قد سد، ابتداء من مرحلته الثانية - أو «الفلسفية» كما يحلو لكثير من النقاد ان يقولوا - قد سد مسد الفيلسوف العجيب المستحيل الوجود (أو غير الممكن الوجود إلا بشروط قاسية، ومنها ان يكون محض فيلسوف لغة، كما هو شأن زكي الأرسوزي أو كمال الحاج مثلا، أو محض فيلسوف بالمثاقفة أو حتى بالترجمة، كما هو شأن أصحاب تلك المذاهب التي عرفت في الفكر الفلسفي العربي المعاصر باسم الوجودية أو الجوانية أو الشخصانية الاسلامية).

وبطبيعة الحال، لم يكن ثمة مناص من أن يدفع الروائي نجيب محفوظ، وهو يحاول القيام بعبء بعض من تلك المهمة التي لم يقم بها الفيلسوف العربي، ضريبة الفلسفة التي كانت في حالته مخففة، والحق يقال. فهو لم يعرف مصير العزل والصمت الاجباري الذي عرفه مفكر مثل علي عبد الرازق حاول أن يقوم بقسر بقراءة أولى ومتلعثمة لأبجدية العلمانية. كما لم ◁

حيثما يتحول الدين الى مؤسسة يكف عن أن يكون هو الدين

يعرف مصير التراجع والاضراب الطوعي عن تطبيق منهج العقل والشك العقلي الجذري الذي عرفه مفكر مثل طه حسين بدأ حياته الفكرية بمحاولة إعادة النظر في مسلمات التاريخ العربي الاسلامي، وتابعها وختمها بتثبيت تلك المسلمات بمنأى عن كل حس نقدي. فكل الثمن الذي اضطر نجيب محفوظ الى دفعه هو امتناعه عن نشر روايته «أولاد حارتنا» في مصر وعن إدراجها في اللائحة الرسمية لمؤلفاته. وصحيح أنه وجد في الأونة الأخيرة من حاول تحريك القضية من جديد واستعداء الناس على مؤلف تلك الرواية باعتباره سلمان رشدي مصر، ولكن هذه المحاولة وئدت في مهدها على ما يبدو بالنظر الى سوء توقيتها: فقد جاءت في اللحظة نفسها التي تم فيها تكريس نجيب محفوظ عالميا من خلال اختياره ليكون أول فائز عربي بجائزة نوبل للآداب.

ولكن ما هي تلك المهمة أو بعض تلك المهمة التي حاول الروائي نجيب محفوظ ان يقوم بعبئها بالنيابة عن الفيلسوف العربي المستحيل الوجود؟ انها، بنوع ما، علمنة الدين. وقد كانت «أولاد حارتنا»، بالفعل، أول خطوة في هذا السبيل: أولا من حيث الشكل، وذلك عندما ألبس الروائي انبياء البشرية الثلاثة العظام جلابيب أولاد الحارة، وثانيا من حيث المضمون عندما جعل من «عرفة» ـ أي العلم ـ رابع اولئك الثلاثة ونبي العصور الحديثة. وقد عاد نجيب محفوظ في «حكاية بلا بداية ولا نهاية» الى التصميم الذي بناه في «اولاد حارتنا» ليعيد تأويله ـ هذه المرة ـ على ضوء التفسير العلمي، لا الديني، للكون والطبيعة والانسان. فنحن هذه المرة ايضا أمام انبياء ثلاثة، ولكنهم ليسوا أنبياء الكتب المقدسة، بل أنبياء عصر العلم، خلفاء عرفة، وعلى وجه التحديد كوبرنيكوس الذي أبطل صلاحية التصور الديني التقليدي عن مركزية الارض للكون، وداروين الذي أبطل أيضا صلاحية التصور الديني التقليدي عن مركزية الانسان في عالم الأحياء، وفرويد الذي نفى أخيرا مركزية الشعور في عالم النفس. وواضح من هذه القصة ما نقصده بمفهوم علمنة الدين SECULARISATION الذي لا يجوز ان نخلط هنا بينه وبين مفهوم علمنة الدولة أو علمنة المجتمع LAICISATION فعلمنة الدين لا تعني الا تحقيق ثورة داخلية فيه، تشبه من بعض الأوجه الثورة التي أحدثتها البروتستانتية في المسيحية والتي تمخضت عن الاصلاح الديني الكبير في القرن السادس عشر وما استتبعه من اصلاح ديني مضاد في قلب الكاثوليكية نفسها، مما أتاح للمسيحية إجمالا ان تتحرر من التخثر الذي كانت تجمدت فيه في القرون الوسطى.

وهذا التحرير للدين من تخثره القروسطي ـ أو الانحطاطي اذا أخذنا بالتحقيب العربي الاسلامي للتاريخ ـ يعني في المقام الأول، وكما توضح قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، فصل المجال العلمي عن المجال الديني. واطلاق يد العلم بلا قيد أو شرط في المجال الأول، لا العلم الطبيعي وحده، بل كذلك العلم بمعناه الاجتماعي والانساني. فالحقيقة، بالمعنى المعرفي للكلمة، شأن علمي، وليست شأناً دينيا. وخير ما يستطيع ان يفعله الدين ان يبارك خطى العلم في مسعاه الى معرفة هذه الحقيقة، لا ان يضع القيود على التمخض الثوري لهذه الحقيقة باسم حقيقة منزلة مسبقا.

وعلمنة الدين تعني في المقام الثاني تحريره من المؤسسة الدينية. فحيثما يتحول الدين الى مؤسسة، كما «تبرهن» على ذلك «ملحمة الحرافيش»، يكف عن ان يكون هو الدين، ويخرج عن الهدف الذي وجد من أجله ـ وهو طلب خير «أولاد الحارة» جميعا بلا استثناء او تمييز ـ يصير تابعا لمؤسسة السلطة والمال في المجتمع، أي بكلمة واحدة، ليتحول أو يمسخ بالاحرى من دين كوني شمولي الى دين طبقي جزئي.

وعلمنة الدين تعني في المقام الثالث إعادة توظيف قيمه في خدمة الحارة وأولادها، أي في سبيل الدنيا والانسان، لا في سبيل الوقف وصاحب الوقف. واللاهوت الوحيد المبرر في نظر نجيب محفوظ هو لاهوت العمل. والعمل، بكل معانيه، هو الصلاة اليومية للانسان المعاصر. بل قد يغلو نجيب محفوظ الى حد اعتبار العمل مقياسا للتدين الحق. ومن هنا ادانته الصارمة لكل تلك الفئة من المتسولين عند باب الله ممن يتخذون التدين بحد ذاته حرفة وبديلا عن العمل المنتج الذي ينفعهم وينفع الناس. ولعل نجيب محفوظ ما أدان أحدا من أبطاله بقسوة مثلما أدان صابر سيد الرحيمي، بطل رواية «الطريق» لأنه جعل من البحث عن الأب، أي الله في التأويل الرمزي، بديلا عن العمل، يعفيه من المسؤولية الانسانية ويوفر له بلا مقابل، وبلا تعب أو جهد، «معجزة الكرامة والحرية والسلام». وبقسوة مماثلة ادان نجيب محفوظ عثمان بيومي بطل روايته «حضرة المحترم» لأنه بدوره احترف التدين وجعله وظيفة يترقى في مدارجها مثلما يتدرج موظف الدولة في مراتبه. وبذلك كان تدينه لا مرقاة للصعود الى السماء، بل سلما للهبوط الى قعر جهنم. وكان ما عاينه، وهو يلفظ النفس الأخير من حياته العقيمة المضيَّعة هباء في مطاردة شبح القداسة، ليس النور المقدس للعالم العلوي، بل النار الملعونة للعالم السفلي.

وعلمنة الدين تعني في المقام الرابع توكيد الحرية الانسانية، وبالتالي المسؤولية الانسانية. فالانسان في نظر نجيب محفوظ هو الصانع الوحيد لمصيره. وهذا التوكيد لفاعلية الانسان لا يتنافى في نظر نجيب محفوظ مع التسليم بوجود الله، ولكنه يقتضي بالمقابل اعادة النظر في المقولة اللاهوتية عن العناية الالهية. فالله ليس شيالا للهموم، ولا مشجبا نعلق عليه مشكلاتنا ونستسهل أو نستحلي ان نكون عالة عليه. ويبدو هنا كأن نجيب محفوظ هو من أنصار تلك النظرية التي تقول ان واقعة الاعلان عن ختام النبوات قابلة للتأويل على انها قرار إلهي بوقف التدخل الالهي ويترك البشر يقررون مصيرهم بأنفسهم. ويبدو هنا أيضاً ان مصطفى الدهشوري، بطل الحكاية الثالثة والسبعين من «**حكايات حارتنا**» ينطق بلسان نجيب محفوظ عندما يقول بالحرف الواحد: «لا أشك في أنه ـ سبحانه ـ قرر ان يتركنا لأنفسنا، بلا اتصال ولا عناية»، وعندما يضيف قوله: «إذن فالايمان بالله يقتضي الايمان بتجاهله لعالمنا، كما يقتضي منا الاعتماد الكلي على النفس وحدها».

وعلمنة الدين تعني في المقام الخامس والأخير إعادة فتح باب الاجتهاد فيه. وإعادة فتح باب الاجتهاد لا يمكن ان تعني الا شيئا واحداً: سريان مفعول الزمن من جديد على أحكام الدين التي تنزع النظريات اللاهوتية الى تصورها وكأنها عابرة للزمن ومتعالية، عليه ولا يقف نجيب محفوظ عند عتبة المناداة النظرية بشعار فتح باب الاجتهاد ـ مع إبقائه في واقع الحال مغلقا على نحو ما هو ملاحظ حتى اليوم ـ بل يقدم، في روايته «رحلة ابن فطومة»، نموذجا ايجابيا لجالية اسلامية تعيش في ديار الغرب وقد اندمجت أتم الاندماج مع شروط الحضارة العصرية نتيجة لأخذها بالقاعدة الفقهية التي تقول: «تتغير الأحكام بتغير الأحوال». ونترك هنا لابن فطومة، بطل الرواية، ان يحدثنا بلسانه عن مشاهداته في هذا المجال عندما لبى دعوة إمام الجالية لتناول طعام الغداء في بيته: «رحبت بالدعوة لانغمس في حياة الحلبة (أي ديار الغرب). سرنا معا حوالي ربع ساعة الى شارع هادىء تحف به أشجار الاكاسيا على الجانبين، واتجهنا الى عمارة أنيقة يقيم الإمام في دورها الثاني. لم اشك ان الامام من الطبقة الوسطى، ولكن جمال حجرة الاستقبال دلني على ارتفاع مستوى المعيشة في الحلبة. وصادفتني تقاليد غريبة تعتبر في وطني بعيدة عن الاسلام، فقد رحبت بي زوجة الامام وكريمتها، بالاضافة الى ابنيه. وتناولنا الغداء على مائدة واحدة، بل قدمت الينا أقداح نبيذ. انه عالم جديد واسلام جديد. وارتبكت لوجود المرأة وكريمتها، فمنذ بلغت مشارف الشباب لم تجمعني مائدة طعام مع امرأة، لا أستثني من ذلك أمي نفسها. ارتبكت وغلبني الحياء، ولم أمس قدح

النبيذ. قال الامام باسما:
ـ دعوه لما يريحه . . .
قلت:
ـ أراك تأخذ برأي أبي حنيفة؟
فقال:
ـ لا حاجة بنا الى ذلك، فالاجتهاد عندنا لم يتوقف، ونحن نشرب مجاراة للجو وللتقاليد ولكننا لا نسكر. . .».

وعندما يبدي ابن فطومة عجبه من كل ما رآه من اسلام دار الحلبة يأتيه الجواب على لسان ابنة الامام ـ التي ينتهي من خلال فعل واضح في دلالته الرمزية الى طلب يدها والاقتران منها ـ بقولها:

«ـ الفرق بين اسلامنا واسلامكم ان اسلامنا لم يقفل باب الاجتهاد، واسلام بلا اجتهاد يعني اسلاما بلا عقل!».

ويبدون ان نزعم ان علمنة الدين تستغرق كل موقف نجيب محفوظ الفلسفي، فان لنا ان نلاحظ ان هذا الموقف يتوزع إجمالا على خمسة محاور، يعيد كل محو منها طرح الاشكالية الدينية من زاوية متميزة:

١ـ المحور الميتافيزيقي: اذا كانت الميتافيزيقا هي بالتعريف فلسفة ما بعد الطبيعة، فإنها تكون أيضا بالاستتباع فلسفة ما بعد الحياة. والحال ان للموت حضوره الدائم في كتابات نجيب محفوظ. والموت هو الكوة التي يطل منها الانسان ـ الفاني بالتعريف ـ على عالم الآخرة والأبدية. واذا كانت الدنيا كما رأينا تطرح اشكالية العناية الالهية (أو عدمها)، فان الآخرة تطرح اشكالية الايمان (أو عدمه). والحال ان رأي نجيب محفوظ في هذه المسألة قاطع: فما دام هناك موت، فلا مندوحة عن تصور وجود آخرة، وبالتالي عن افتراض وجود اله. صحيح ان الايمان ليس أمراً عقليا، بل قد يكون العكس هو الصحيح: ولهذا يضطر جعفر الراوي، بطل رواية «قلب الليل»، الى ارتكاب جريمة قتل بحق عقله عندما قاده هذا العقل الى تخوم الالحاد والماركسية. ولكن من وجهة نظر ميتافيزيقية، أي من وجهة نظر الأبدية، فإن كل شيء يفقد معناه اذا لم يفترض العقل وجود الله، حتى وان «عجز تماما عن إدراكه او تصوره». ولهذا أيضا يقول جعفر الراوي، وهو من يعرّف نفسه بنفسه بأنه «عابد العقل ومقدسه»، يقول بتسليم وهو يقف عند عتبة «الراحة الابدية»: «انني عاجز عن الكفر بالله!».

٢ـ المحور الاخلاقي: كما قد يكل «الكسالى» من أولاد الحارة ـ على نحو ما يسميهم نجيب محفوظ ـ أمر خيرهم للعناية الالهية، كذلك فقد يكلون أمر شرهم للكيد الشيطاني. وهم في الحالتين معا لا يرومون سوى التنصل من مسؤوليتهم البشرية. والحال ان الشيطان الحقيقي في نظر نجيب محفوظ هو شيطان الناس الداخلي. وصحيح انه في تلك الرواية المقولبة بقالب التراث ـ والتي تحمل من هنا بالذات اسم «ليالي ألف ليلة» ـ يتحدث عن «السحر الأبيض» و«السحر الأسود» ويجعل من الجن والعفاريت أبطالا ذوي حضور حقيقي في القصة ـ تحت أسماء سنجام وقمقام وسخربوط وزرمباحة ـ ولكنهم فيما يتعلق بمسألة الخير والشر تحديدا ابطال غير فاعلين، لأن الفعل كله ـ وبالتالي مسؤولية الفعل ـ انما هو للانسان. واذا لم يكن بد من تسمية الشيطان البشري باسمه الحقيقي، فلنقل، باختصار شديد، انه، بموجب تحديد نجيب محفوظ، اسم مثلث للشهوة: شهوة السلطة وشهوة المال وشهوة الجنس.

٣ـ المحور الانطولوجي: تقترن نزعة نجيب محفوظ النقدية الجذرية بنزعة انسانية لا تقل عنها جذرية. فهذا الناقد اللاذع للانسان هو في الآن نفسه عاشق كبير له. نقده ينصب على تمرغه في الوحل، وحبه له يؤججه إصرار هذا الانسان نفسه على التطلع الى عالي المُثُل وهو غارق في حمأة الطين. ولهذا يقول بطل «قلب الليل» بكبرياء واعتزاز: «إنني أتمرغ في التراب، ولكنني هابط في الأصل من السماء». وفي «ثرثرة فوق النيل» وفي «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، كما في «قلب الليل»، لا يماري نجيب محفوظ في ان الانسان، كما يذهب داروين، كان في الأصل قردا. ولكنه يرى ان المعجزة الحقيقية هي كيف استطاع هذا القرد ان يؤنسن نفسه. وان يكن ثمة من ملحمة، فإنما هي تحديدا هذه الصيرورة الانسانية للحيوان البشري.

٤ـ المحور الانتروبولوجي: في «رحلة ابن فطومة» يبني نجيب محفوظ فلسفة حقيقية في الحضارات. ولئن بدا نجيب محفوظ في هذه الرواية نصيرا للنسبية الحضارية، مؤكدا، مثلا، على قيمة الحرية في دار الحلبة، أي في حضارة الغرب الرأسمالية، وعلى قيمة العدالة الاقتصادية في دار الأمان، أي في حضارة الشرق الاشتراكية، فقد خص دار الاسلام في واقعها الراهن بسهام نقده. فعلى الرغم من أن هذه البلاد هي في الأصل «بلاد الوحي»، الا ان «ما من سيئة» عثر بها ذلك النهر لابن بطوطة في رحلاته «الا وذكرته ببلاده الحزينة». وهو لم يرحل أصلا الا على أمل العودة ـ بعد المقارنة بين الحضارات ـ بـ «الدواء الشافي لجراح الوطن». آية ذلك ان هذا الوطن ـ الذي «يقال فيه عادة انه وطن الكمال» ـ مريض الى حد يبعث على الحسرة والأسى، بل مريض الى درجة انه «لو بعث علية الصلاة والسلام» لأنكره وأنكر اسلامه الذي «يذوي على أيدي أبنائه وهم ينظرون».

وإذا كان نجيب محفوظ قد أعاد في «رحلة ابن فطومة» ربط نفسه بجيل الرواد النهضويين الذين قادتهم مشكلة «مرض الوطن» الى طرح إشكالية علاقة الدين بالتقدم الحضاري، فانه ما كان له ان يمتنع ـ وهو يتصدى بدوره للاشكالية عينها ـ عن تقديم رؤيته الخاصة في هذا المجال، وان دوما من منظور رمزي. ونستوقفنا هنا بوجه خاص الحكاية السادسة والسبعون من «حكايات حارتنا». فبطلها المهندس عبده السكري، ممثل الانتلجانسيا النهضوية وابن الحارة الأصيل الذي استكمل دراسته في الغرب، يعود ليقترح هدم «التكية» لأن التكية ـ على حد تعبيره ـ «تعترض مجرى الحارة كالسد وتحول دون انطلاقنا نحو الشمال». ومع انه يحظى بتعاطف الراوي ـ وهو الناطق في «حكايات حارتنا» بلسان نجيب محفوظ ـ وبتفهمه، ولكنه لا يحظى بالمقابل بتأييده في مشروعه لهدم التكية. فالراوي يميل بالأحرى الى الأخذ برأي «المعتدلين» من أهل الحارة ممن يعتقدون بأنه «يوجد اكثر من سبيل الى الشمال». وأنه ليس من الضروري ان يكون هدم التكية (الدين) هو السبيل الاجباري والوحيد الى التقدم باتجاه الشمال ـ أي الغرب اذا ما أخذنا بعين الاعتبار الموقع الجنوبي للحارة المصرية. وهذه الرؤية الانتروبولوجية، التي تشرط التقدم الحضاري بتطوير الدين لا بالغائه، تتضامن على كل حال مع الرؤية الميتافيزيقية المحفوظية التي وجدناها تصادر على انه ما دام هناك موت فلا بد ان يكون هناك دين وتصور للآخرة. ولهذا ينتصر في الحكاية رأي «القلة المعتدلة» من أهل الحارة التي يقول قائلها انه «لا داعي للعجلة»، وانه ما لم يتقرر نقل القرافة، وهي مَعْلم لا يقل قدماً وتهرؤاً في الحارة عن التكية ـ فلا موجب لمناقشة مسألة إزالة التكية، بل «لتبق التكية ما بقيت القرافة!».

٥ـ المحور الايديولوجي: المذهب الذي ينتهي جعفر الراوي، الناطق الآخر بلسان نجيب محفوظ في «قلب الليل»، الى اعتناقه هو مذهب المثل المصري الشعبي الذي يقول: «سمك لبن تمر هندي». فهو مذهب تلفيقي يستفيد من المقارنة بين الحضارات ليدعو الى ديموقراطية في الحكم على الطريقة الرأسمالية، والى مساواة في التوزيع على الطريقة الاشتراكية، والى روحية في القيم على الطريقة الاسلامية. ولهذا يعتبر جعفر الراوي نفسه انه «الوريث الشرعي للاسلام وللثورة الفرنسية والثورة الشيوعية». فإذا ما قيل له: «تلفيق... أحلام يقظة.. خيال... تجميع ما لا يجتمع...» رد قائلا، ودوما بالنيابة عن نجيب محفوظ «من حقي أن انشىء مذهبا جديدا اذا لم أقتنع بالمذاهب القائمة».

◁

الشيطان البشري هو شهوة السلطة وشهوة المال وشهوة الجنس



وربما كان ينبغي أخيرا ان نضيف الى هذه المحاور الخمسة آخر سادسا، نسميه **المحور الاسطوري**. وهو محول يتصل بالشكل، لا بالمضمون. فقد كان على نجيب محفوظ، وهو الروائي بالأصالة والفيلسوف بالوكالة، أن يخرج رؤيته الفلسفية لله وللانسان وللتاريخ اخراجاً روائيا وبمنطق روائي وبمعيار روائي. ومن هنا وجد نفسه أمام الحاجة الى اختراع ما يمكن ان نسميه بميثولوجيا جديدة أو هيكلية أسطورية جديدة تكون له بمثابة السدى الذي ينسج عليه لحمة أفكاره الفلسفية بحيث لا يقطع السيولة الروائية ولا يقع في التجريد النظري. وهكذا أرسى، برسم معماره الروائي، مداميك ميثولوجيا مكانية خاصة تتحدد معالمها الأساسية بـ «الوقف» و «الحارة» و «التكية» و «القرافة» و «الكتّاب» و «الزاوية» و «السبيل» و «الحانة» و «الخان» و «الخلاء»، الخ. ولكن بالاضافة الى ميثولوجيا المكان هذه، انفرد نجيب محفوظ ـ وتلك تجليته الكبرى كروائي ـ بتشييد ميثولوجيا من الأشخاص أو الأدوار الأدائية أحيت، على الطريقة السينمائية، عالم الحارات كما عرفته القاهرة في القرن التاسع عشر وهي على عتبة صدمة الحداثة. ولا يذهب الفكر بنا هنا الى جوقة الدراويش والشحاذين والمهابيل والبلطجية والسقائين والباعة المتجولين والمكاريين وسائقي عربات الكارو التي كانت تغص بها أزقة الحارات قبل ان تعرف الثورة الاسفلتية والتي وجدت انعكاسا واسعا لها في الانتاج الروائي والقصصي لرواد المدرسة الواقعية المصرية، بقدر ما يذهب بنا الى تلك الفئة الاجتماعية المتميزة التي لعبت في تاريخ مصر المملوكية دورا يشابه من بعض الوجوه دور الفرسان المحترفين في اوروبا قبل الثورة الصناعية أو دور الساموراي في اليابان في العهد الاقطاعي، والتي عرفت في مصر باسم «الفتوات» مثلما عرفت في المشرق العربي باسم «القبضايات»، والتي مالت وجوديا الى الانحلال والاضمحلال طردا مع توطد السلطة المركزية للدولة الحديثة. فقد انفرد نجيب محفوظ دون سواه من الروائيين بإحياء تراث الفتونة وتقاليدها ودستور سلوكها وجدليتها الطبقية الخاصة (فتوات/حرافيش) حتى باتت ميثولوجيتها علامة فارقة لأدبه، ابتداء من «أولاد حارتنا» التي كانت بمثابة تصميم أول لعالمها المعاد بناؤه وانتهاء بـ «ملحمة الحرافيش» التي اعطت ذلك العالم، كما يدل عنوانها بالذات، تعبيره الملحمي. وبطبيعة الحال، لم يكن قصد نجيب محفوظ الاحياء التاريخي بما هو كذلك، بل أراد أبطاله من الفتوات والحرافيش، دونما انتقاص من كثافتهم الوجودية، الخاصة، حوامل لأفكاره ورؤاه، وأبطالا لدراما الوجود والتاريخ كما يتعقلها لا كما هي في واقعها الحرفي. ولعلنا لن نفهم الوظيفة الدلالية لميثولوجيا الفتوات والحرافيش كما أعاد نجيب محفوظ بناءها ما لم نقارن بينها وبين مثال اكثر معاصرة وأدخل في الخيال المشترك للانسان الحديث هو ذاك الذي تقدمه السينما الاميركية، العظيمة التأثير على هذا الخيال، من خلال ميثولوجيا راعي البقر. فالفتوة، بمعنى من المعاني، هو كاوبوي الرواية المحفوظية، ولكنه ليس ذلك الكاوبوي المسطح، المنمط، الذي يكرر نفسه في نسخ لا عد لها كرجل مسدس وصائد هنود، بل ذلك الكاوبوي المتفرد القسمات، المتعدد الأبعاد، المشحون بالدلالات الانسانية والرمزية والميتافيزيقية والراسم علامات استفهام حول مسلمات الوجود كما نلتقيه في أفلام جون فورد وجون هيوستون وهنري هاتواي وآخرين من عمالقة الفن السابع. وهذا الكاوبوي المحفوظي، المعمد باسم الفتوة أو الحرفوش، والحامل لرؤية فلسفية أو المتجذر في دراما الوجود والتاريخ، هو انجاز معماري كبير للرواية العربية، قابل للشغل والتطوير، وقابل للاستئناف والتناسل من خلال رؤى أخرى لروائيين ـ وربما أيضا لفلاسفة ـ عرب آخرين. فعندما تخرس الفلسفة بطوعها أو كرهها، يظل في مستطاع الميثولوجيا ان تنطق، ولا سيما اذا كان المطلوب ان تنطق ضد نفسها. □

الدين في روايات نجيب محفوظ

رشيـد العنانـي

■ حين طرح الناقد المعروف صبري حافظ على نجيب محفـوظ (في مقـابلة أجراهـا معـه في السبعينـات) انـه من الممكن القول بأن أعماله تدور على محاور ثلاثـة هي السياسـة والجنس والدين، فإن محفوظ قبل هذه الأطروحة بلا تردد ومضى يتحـدث في إسهـاب حول المحـورين الأوّلين قائلا ان اهتمامه بالجنس ربما كان رافدا لاهتمامه بالسياسة وان الدين أيضا ربما لا يعدو أن يكون رافداً آخر للإهتمام نفسه. وعند هذا الموضوع من الحـديث ابتـدر محفوظ محادثه المستسلم بالتحذير التالي: «لا تتحفز للسؤال لأنني لن اتحـدث في موضـوع العقيدة الشـائـك هذا... وهي الموضوع الذي أحب ان اترك فيه المجال مفتوحا لاستقصاءات النقد والنقاد»[1].

وبذلك وُئِدَ السؤال في فم محاوره ورفض نجيب محفوظ ـ الذي يرحب دائما بالحديث حول أعماله ومغزاها ـ ان يتناول محور الدين في أعماله وأن يحدد موقفه بجـلاء تجاه هذا العنصر الهـام في حياة الفرد والمجتمع على السـواء. ولا يستـطيع أحـد ان يلوم الكـاتب الكبير على تحفظه وإيثاره الصمت على التصريح، ففي بلادنا الحديث في الدين من الحقوق المصادرة والجهر برأي يخالف رأي المؤسسات الدينية والمشاعر اللاعقلانية مخاطرة، اي مخاطرة، دونها ذراع القـانـون وإرهـاب المؤسسـة الدينية والجماعات الأصولية التي يجيد كلاهما اللعب على عواطف بسطاء الناس واستغلال جهلهم في تأليبهم على كل «مارق» يفتح فمه بكلمة تخرج عن وجدان تجرّأ على الانفلات من قوالب التراث.

وليس ببعيد عن الذكرى ما حدث للشيخ علي عبد الرازق لدى نشر كتابه «الاسلام وأصول الحكم» سنة ١٩٢٥، ولا ما حدث لطه حسين حين أصـدر في العام التالي كتابه «في الشعر الجاهلي». وليس ببعيد عن الذكرى أيضا ان رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» ما زال نشرها ممنوعا في مصر منذ ١٩٥٩، واليوم يقرأها العالم مترجمة الى لغاته الحيّة ولا يستطيع من كتبت من أجلهم ان يقرأوها في لغتها الأصلية. اما قضية سلمان رشدي وكتابه «الآيات الشيطانية»، فهي من الحضور في الذهن والواقع بحيث لا تحتاج الى تعليق، وهي مثال حيّ على النهاية الحتمية لطريق حَظْر الفكر ومصادرة حق التعبير عن الرأي المخالف، اذ نرى حظر التعبير يتحول في يسر شديد الى حظر للحياة. وكأن مقولة «ديكارت» الشهيرة «أنا أفكر، فأنا موجود»، قد انقلبت في عرف سدنـة الجمود الى «أنت تفكر، فأنت لا تستحق الوجود».

فيما يلي محاولـة لطرح إجابة عن ذلك «السؤال الشائك» الذي رفض محفوظ ان يتورط في تناوله تناولا صريحا، والحقيقة أننا لسنا في حاجة الى بيان خاص من الروائي حول موقفه من الدين، فهذا الموقف متاح بوضوح لا لبس فيه، واستفاضة لا تخلو من تكرار في رواياته العظيمة، وطرحه لموقفه من خلال فنه هو أبلغ بلا شك من أي رأي مباشر يدلي به أو يحجم عن الادلاء.

يعود إنشغال نجيب محفوظ بدور الدين في المجتمع الحديث الى فترة جد باكـرة من حياتـه الأدبية، اذ نراه يتصـدى لهذه القضية الخطيرة في أولى روايات المرحلة الواقعية، «القاهرة الجديدة» المنشورة سنة ١٩٤٥، وهي أول رواية له تقع أحداثها في مصر المعاصرة بعد رواياته التاريخية الثلاث المعـروفة. وهذه الرواية مثال بليغ لما يعنيه محفوظ حين يقول ان اهتمامه بالدين انما هو رافد لاهتمامه بالسياسة، وهو قول لا نظن ان ناقدا يخالفه فيه. ان الرواية في جوهرها تتعلق بموضوع الخيارات الأخلاقية، سواء على المستوى الفردي أو الاجتماعي. والحق ان أخلاق الفرد وأخلاق المجتمع انما هما وجها العملة اللذان لا ينفصمان في عالم نجيب محفوظ. وهكذا فان الفرد الذي لا همّ له الا خلاصه الشخصي، والذي لا يعنيه في شيء مصير غيره من الأفراد سواء في بيئته المباشرة أو في المجتمع على اتساعه هو أنانيّ حاقت به اللعنة ولا أمل له في الفردوس المحفوظي. ومحجوب عبد الدائم، بطل «القاهرة الجديدة»، هو النمط الأصلي غير المنازع لهذا المثال، وهو مثال سيتواتر ظهوره مراتٍ ومرات في بانورامة محفوظ الاجتماعية.

لا حرج علينا اذا ان نطرد محجوب عبد الدائم بلا تردد من مدينة محفوظ الفاضلة. على ان الرواية تطرح علينا مثالين آخرين، كلاهما يتّسم بنقاء السريرة وإيثار الغير على الذات، وكلاهما راغب في ان يكون له دور في اصلاح المجتمع: أما أحدهما فمسلم أصولي، وأما الآخر فاشتراكي. ومن الواضح أن كلا منهما بإيجابيته الاجتماعية يمثل محكا يبرز عدمية محجوب وتجرده من كل وازع اخلاقي، إلا أنهما على ذلك نقيضـان لا أمل في تلاقيهما. اذ انه على الرغم من أنهما يتفقان على أهمية المبادىء الأخلاقية للانسـان، الا أنهما يختلفـان اختـلافـا جذريا حول طبيعة هذه المبادىء ومصدرها. الأصولي يقول «حسبنا المبادىء التي أنشأها الله عز وجل»، في حين ان مبـادىء الاشـتراكي تتلخص في «الايمان بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة»[2].

تُرى أي هاتين الرؤيتين الاجتماعيتين تحبّذها محفوظ؟ لا محيص من طرح السؤال والاجابة عنه، فالقول بان الروائي لا يعدو ان يكون مسجلا محايدا يصـور مختلف القـوى السياسية والاجتماعية الفاعلة في مصر خلال فترة ◁

١. انظر نجيب محفوظ، «أتحدث اليكم»، (بيـروت: دار العـودة)، ١٩٧٧. ص ٩٧ ـ ١٠٣.
٢. نجيب محفـوظ، «القـاهـرة الجديدة»، (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٧٤. ص ٩.



الثلاثينات قول مردود، وهو حريّ ان يحرمنا من قراءة تباشير فلسفة محفوظ الاجتماعية، تلك الفلسفة التي لم يزل يعود الى التعبير عنها في أعماله اللاحقة مرة تلو مرة. ونحن في محاولتنا استقراء موقف الروائي من خلال رواياته لا ينقصنا التأكيد من محفوظ نفسه، فهو القائل «ان حيادي بين الأفكار حياد تكنيكي... يتضمن باطنه بالضرورة رأيي وموقفي. فأنا لست محايدا للنهاية»[٣].

فلنقرر اذن في غير إرجاء او تردد ان العقيدة الاجتماعية التي نظن ان الروائي يعتنقها هي عقيدة الاشتراكي العلماني، وأن العقيدة الاجتماعية التي ينبذها هي عقيدة الاسلامي الاحيائي. والدليل على ما نذهب اليه يتجلى في أسلوب تصوير الكاتب لكل من الشخصيتين، فهو يصف النموذج الاسلامي بأنه «لم يخل من تعصب وحدّة، بل كانت تعتريه لحظات قسوة جنونية، تنضب فيها خصوبة نفسه، فينطلق كلسان من لهب يلقف ما يلقاه ويلتهم ما يتصدى له». وهو أيضا يوصف بأنه «لم ينج من ميل للوحدة... الى جهل بأصول اللباقة الاجتماعية، ونكران لروح الفكاهة، وولع بالصراحة جعلت من حديثه أحيانا سوط عذاب...». ونعلم أيضا من السرد الروائي ان طفولته لم تكن طبيعية، فقد أصيب «بمرض عصبي» منعه عن ارتياد المدارس حتى سن الرابعة عشرة[٤].

في مقابل هذه الصورة المنفّرة نجد النموذج العلماني مبرزا في صورة إنسانية محببة. فهو يوصف بأنه «كان مثالا طيبا للروح الاجتماعية الحقة... يجيد الحديث والخطابة وطهي الطعام والغناء، مع ميل محمود للاطلاع والثقافة واستمساك مخلص بالفضيلة»، ووقته مقسم بين أنشطة ايجابية شتى: «فإلى جانب وقت القراءة هناك وقت للرياضة وآخر للمناظرة وثالث للرحلة ورابع للحب الخ...».

ونحن أيضا نعلم من الرواية انه حين تخلى عن عقيدته الدينية، كان السؤال الذي حيره هو علامَ تنهض أخلاقه و «ما الذي يمسك على الفضائل قيمتها بعد الله؟». ويجد الشاب مخرجا من حيرته لدى الفيلسوف الاجتماعي اوغست كونت الذي بشره «بإله جديد هو المجتمع، ودين جديد هو العلم». ونسمع على لسان الروائي الذي يكتب الرواية من وجهة نظر «المؤلف العليم بكل شيء» أن الفتى «اعتقد ان للملحد - كما للمؤمن - مبادىء ومثل إذا شاء وشاءت له إرادته. وأن الخير أعمق أصولا في الطبيعة البشرية من الدين، فهو الذي خلق الدين قديما وليس الدين الذي أوجده كما كان يتوهم، وجعل يقول عن نفسه: كنت فاضلا بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة!»[٥].

* * *

وحين تصدر رواية محفوظ التالية بعد عام واحد في سنة ١٩٤٦، ونعني بها «خان الخليلي»، فإننا نجد أنه ما زال مشغولا بالقضايا نفسها الى حد فرضها على الرواية فرضا. ففي هذا العمل الذي تدور أحداثه في حي الحسين في أثناء الحرب العالمية الثانية نجد أنفسنا قبالة اشتراكي علماني آخر يدعو الى الديانة الجديدة نفسها مثل سلفه في «القاهرة الجديدة». ومرة أخرى نجد ان لايمانه أُقْنُومَيْن هما التقدم الاجتماعي والعلم، وهو يعلن انه «كما أنقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي ان ينقذنا العلم من الديانات»[٦]. وهو كذلك يقول ان للعصر الحديث انبياؤه، ويذكر منهم «ماركس» و «فرويد». ويمضي يذكر بإعجاب انجازات العلم الحديث ناعتا الدين بأنه ليس إلا أساطير:

«ان العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟ وما أساطير الديانات؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن ان تحلّ وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن ان تحل وينبغي ان نجد لها حلا؟»[٧].

وعلى نقيض الحال في «القاهرة الجديدة»، فإننا نجد أن داعية الدين والسلفية في «خان الخليلي» ليس نِدًا فكريا لداعية العلمانية والاشتراكية، فهو ليس الا موظفا حكوميا صغيرا محبطا ومنطويا على ذاته، ولم يحظ من التعليم الرسمي الا بقدر ضئيل، على انه عكف على قراءة التراث الديني السلفي حتى صور له وهمه انه قد أصبح ضليعا فيه. امّا حين يتطرق الأمر الى أمور الفكر الحديث، فهو من الجهل بحيث انه لم يسمع بـ «ماركس» أو «فرويد». ويصوّره محفوظ يعاني من مركب نقص تبدو أعراضه في ضرْب من الاستعلاء الفكري لا يتناسب مع ضآلة حظه من المعرفة وفي ميل واضح للتفاخر بما اطّلع عليه من علوم السلف، الى جانب احساسه بأن الدنيا قد ظلمته وأحلّته في درك من دركاتها دون ما يستحق، وهو إحساس يُشْرف به على تخوم المرض النفسي المعروف بجنون العظمة.

مرّة اخرى لا يسعنا إلاّ ان نلاحظ ان حياد الكاتب في عرض مادته الروائية ليس إلا حيادا سطحيا، أما موقفه الفكري الشخصي فيمكننا أن نميزه دون عناء في تصويره الساخر للنموذج الديني وفي حرمانه له من الندية الفكرية مع النموذج المضاد، وكأنّ الروائي يُضعف - عن وعي أو غير وعي - أحد النموذجين كي يبرز تفوُّق الآخر.

*

تمر سنوات ويكتب نجيب محفوظ بقية أعمال مرحلة الواقعية الاجتماعية، ويبدو أنه قد انشغل بعض الشيء عن هذه القضية، إلا انه لا يلبث ان يعود إليها بحيوية متجددة، ونجدها تصبح ثانية شغله الشاغل في آخر روايات تلك المرحلة ونعني بها «الثلاثية» العظيمة (١٩٥٦ - ١٩٥٧). نراه هنا مشغولا كدأبه بقضية التقدم البشري والقوتين المصطرعتين على الاضطلاع بإنجازه في المجتمع. أمّا هاتان القوتان فهما الاسلام من جهة والعلم والاشتراكية من جهة أخرى (وينبغي ان نلاحظ هنا ان الاشتراكية والعلم هما تركيبة كيماوية لا فصام لعناصرها في تصور محفوظ لقضية التقدم). وهكذا فإننا نشهد في «قصر الشوق» - الجزء الثاني من «الثلاثية» - اندحار الدين على يد العلم، على حين تكتمل أقسام الصورة في الجزء الثالث - «السكريّة» - حيث نرى الاشتراكية تنضم للعلم في نضالهما ضد العقيدة الدينية.

في «قصر الشوق» يبرز الروائي الصراع المذكور في لحظة استقطابية من خلال مشهد المواجهة المتوترة بين الشاب اليافع «كمال» الذي ما زال طالبا بمدرسة المعلمين العليا وبين أبيه الجبار المهاب «السيد أحمد عبد الجواد». كان الرجل قد اطلع في إحدى المجلات على مقال لابنه يبسط فيه بالشرح نظرية «داروين» في أصل الأنواع والنشوء والارتقاء. والسيد عبد الجواد كما نعلم من الرواية تاجر ناجح لا حظّ له يُذكر من التعليم، وهو مؤمن عميق الايمان على ما يتسم به أسلوب حياته من شغف بالملذات وكسر لبعض أوامر الدين ونواهيه. ومن هنا فهو يُفْجَع عن حق في ابنه حين يراه يعرض دون دحض او إنكار رأيا مجافيا لرأي الدين الصريح وهو «ان الله خلق آدم من تراب، وأن آدم هو أبو البشر» على حد قوله لابنه لائما مُعنّفا. الا ان تحول «كمال» كان قد اكتمل ولم يعد ينفع معه زجر ابيه، فنراه ينصت له مبديا الطاعة والخنوع بينما يمضي تيار أفكاره الباطنة على النحو التالي:

لماذا كتب مقالته؟ لقد تردد طويلا قبل أن يرسلها الى المجلة، ولكنه كان كأنما يود ان ينعي الى الناس عقيدته. لقد ثبتت عقيدته طوال العامين الماضيين أمام عواصف الشك التي أرسلها المعري والخيام، حتى هوت عليها قبضة العلم الحديدية فكانت القاضية. على أنني لست كافرا، لا

◆

٣. «أتحدث اليكم»، ص ١٥٧ - ١٥٨.
٤. «القاهرة الجديدة»، ص ١٢ - ١٣.
٥. المرجع السابق، ص ٢٢ - ٢٣.
٦. نجيب محفوظ، «خان الخليلي»، (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٥٨. ص ٩١.
٧. المرجع السابق، ص ٦١ - ٦٢.



زلت أومن بالله، أما الدين، أين الدين؟ ذهب[٨].

وفي موضع آخر يؤكد كمال اكتشافه الجديد اذ تجري خواطره على لسان الكاتب كما يلي:

. . . وسيكون في تحرره من الدين أقرب الى الله مما كان في ايمانه به، فما الدين الحقيقي الا العلم، هو مفتاح أسرار الكون وجلاله، ولو بُعث الأنبياء اليوم ما اختاروا سوى العلم رسالة لهم، هكذا يستيقظ من حلم الأساطير ليواجه الحقيقة المجردة، مخلفا وراءه تلك العاصفة ـ التي صارع فيها الجهل حتى صرعه ـ حدّا فاصلا بين ماض خرافي وغد نوراني، بذلك تتفتح له السبل المؤدية الى الله، سبل العلم والخير والجمال، وبذلك يودّع الماضي بأحلامه الخادعة وآماله الكاذبة وآلامه البالغة[٩].

مرة أخرى نجد هنا مثالا لانعدام النِّدِّيَّة الفكرية بين ممثلي الاتجاهين: الديني واللاديني، (وهما في هذه الحالة كمال وأبوه)، وهي الحيلة الفنية التي سبق ان استخدمها محفوظ في «خان الخليلي» لتغليب الرأي الذي يحظى بتأييده الشخصي على الرأي الآخر وسوق عواطف القاريء دون ان يحس مع الفكرة الأوجه عرضا والأقوى منطقا والتي لصاحبها سلطان أكبر على مشاعرنا كقراء. والى جانب هذا كله ففي حالة «قصر الشوق» لدينا دليل إضافي من خارج الرواية، وهو علمنا أن أزمة كمال الفكرية كما هي مصورة في الرواية انما تعكس أزمة محفوظ الفكرية في شبابه، فهي شخصية فيها عنصر من عناصر السيرة الذاتية وهو ما لا ينكره الروائي في أحاديثه المنشورة[١٠].

أمّا في «السكرية» فيعود محفوظ إلى الاسلوب الذي ابتدأ به في «القاهرة الجديدة»، وهو استخدام نِدَّيْن فكريين لتمثيل الفلسفتين الاجتماعيتين المتخاصمتين. والنِدان الضدان هنا هما الأخَوان أحمد وعبد المنعم شوكت، ابنا أخت كمال، بطل «الثلاثية»، وعلى كونهما من أسرة واحدة ونشآ في بيت واحد ويدرسان بنفس الجامعة فهما على طرفيْ نقيض، اذ أن أحمد اشتراكي ملحد مجاهر بإلحاده، في حين ان أخاه عبد المنعم سلفي إحيائي من جماعة «الاخوان المسلمين». وكأن محفوظ قد أراد بتصويرهما على هذا القرب وهذا التنافر في آن ان يُلمح ـ ربما من حيث لا يدري ـ الى حتمية الصدام بين التيارين على نحو قد لا تعصم منه الأواصر التقليدية والبنى الاجتماعية القائمة.

ومثلما فعل محفوظ في «القاهرة الجديدة» نجده يشي بعواطفه الخاصة تجاه النموذجين في «السكرية» عن طريق ما يلصقه بهما من صفات نفسية وجسمية. فنراه ينسب الى النموذج الاسلامي «عبد المنعم» ـ على لسان خاله كمال ـ صفة «اليقين والتعصب المرذولين» ويحرمه من خاصية المرح والحس الفكاهي، كذلك يخصه بمظهر جسمي غير جذاب فيجعله «أميل الى القِصَر والامتلاء». أما أحمد، النموذج الاشتراكي العلماني، فغني عن القول ان الكاتب يضفي عليه من الصفات الجاذبة كل ما خلعه عن خصمه[١١]. ولعل أشد ما يُفقد النموذج الديني عطف القاريء في حين يُحبّبه في النموذج الضد هو موقف كل منهما من الجنس الآخر وعلاقة الحب. فعبد المنعم يبدو خائفا رافضا لنوازع الحياة الجارية في عروقه في علاقته بجارته التي يبادلها الحب، وفي النهاية يتصرف بنذالة حين يقطع علاقته بها باعتبارها غواية من الشيطان لمجرد أنها سمحت له بمغازلتها قبل الزواج. وعلى النقيض من هذا الموقف نلفي أخاه أحمد يتقبل استقلالية فتاته وحريتها في ماضيها ولا يغض من حبه واحترامه لها معرفته أنها كانت على علاقة بغيره قبل ان يعرفها، وليست سماحة الروح هذه بالشيء القليل في سياق التقاليد الاجتماعية في مصر في الأربعينيات بل وحتى اليوم الى حدٍّ كبير.

رأينا في «قصر الشوق» كيف ان الايمان بالعلم قد أخرج من حياة كمال الايمان بالدين، ولا نلبث ان نرى الصيغة المحفوظية لتقدم البشرية تكتمل بعنصرها الضروري الآخر، أي الاشتراكية. ونجد محفوظ يؤكد من جديد ما سبق ان طرحه في «القاهرة الجديدة» من أن النظرة الالحادية ـ الاشتراكية للوجود لا تفتقر الى عرف أخلاقي شخصي خاص بها، وهو ما يلخصه أحمد في ايمانه «بالعلم والانسانية وبالغد». أما عبد المنعم فلا يرى ـ إذ يحتدم الجدال بينه وبين اخيه ـ في هذا إلا هدما لكل «ما الانسان انسان به»، وأما أحمد فيفصح عن ايمانه الجديد قائلا:

«بل قل بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها، ولكن على حطة بعض بني الانسان، ذلك ضد معنى الحياة المتجددة، ما يصلح لي وأنا طفل يجب ان أغيره وأنا رجل. طالما كان الانسان عبدا للطبيعة والانسان، وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الانسان بالمذاهب التقدمية، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرامل الضاغطة على عجلة الانسانية الحرة»[١٢].

وفي موضع لاحق من الرواية يحظى الايمان الجديد بداعية آخر لا يقل فصاحة وحماسة (إن لم يزد) عن أحمد، وذلك في شخص رفيقته في الاشتراكية والتحرر الاجتماعي والتي لا تلبث أن تصبح زوجته رغم معارضة أهله. وسنرى أنها وان كانت لا تنكر على الاسلام إنطواءه على بعض عناصر الاصلاح الاجتماعي الا انها لا تقرر ذلك الا لتسارع لنفيه بإعتباره غير صالح للتعامل مع العصر الحديث:

«قد يكون في الاسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها «توماس مور» و «لويس بلان» و «سان سيمون». انه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الانسان بينما ان الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، انه لا ينظر الى طبقات المجتمع ولكن الى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية. وفضلا عن هذا كله فتعاليم الاسلام تستند الى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا. لا ينبغي ان نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد. . .»[١٣].

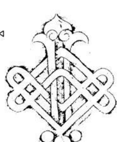
ولعله ينبغي ان نسوق هنا دليلا آخر على تعاطف الكاتب مع النماذج العلمانية الاشتراكية من شخصياته، وهو ما يمكن ان نسميه «الدليل المساحي» أو «الكمّي»، ونعني به حجم المساحة الروائية التي يفردها الكاتب بين دفتي الكتاب لهذه النماذج لطرح أفكارها والتعبير عن قناعاتها، وهي مساحة تفوق كثيرا ما يخصصه للنماذج المعبرة عن الاتجاه الديني ـ الإحيائي.

*

أتم نجيب محفوظ كتابة «الثلاثية» عام ١٩٥٢ حسب كلامه[١٤] وبعد ذلك مضت سبع سنين عجاف بلا كتابة الى ان سلسل «أولاد حارتنا» في «الأهرام» عام ١٩٥٩. وعلى الرغم من الفاصل الزمني الطويل نوعا، جاءت الرواية من حيث رؤياها الفكرية امتدادا سلسا طبيعيا لما سبقها من أعمال. فها هو يطرح فيها من جديد تشخيصه المألوف لأسوأ أمراض البشرية، وهو الظلم الاجتماعي، وها هو أيضا يؤكد من جديد ايمانه الذي لا يتزعزع بالعلاج الناجع الوحيد، وهو تركيبة الاشتراكية والعلم. ولعل «أولاد حارتنا» على الرغم من قالبها الرمزي هي أوضح معالجات الكاتب لهذا الموضوع، وهي أيضا تجعل منه (أي موضوع علاقة الانسان بالدين) موضوعها البؤري في حين انه يختلط بغيره من الموضوعات في الروايات الأخرى. و «أولاد حارتنا» أشمل في توجهها الانساني العام حيث يتضح منها ان موقف الكاتب من الدين ليس موقفا من الاسلام على وجه التخصيص وانما هو موقف من الأديان جميعا وعلاقتها بالفرد والمجتمع. وهو ان كان يبدو أحيانا أكثر انشغالا بالاسلام عن غيره من الأديان فذلك لأنه الدين السائد في مجتمعه والمؤثر فيه. الرواية هي رؤية بانورامية لتاريخ ◁

◆

٨. نجيب محفوظ، «قصر الشوق»، (القاهرة: مكتبة مصر) بلا تاريخ. ص ٣٧١ ـ ٣٧٢.
٩. المرجع السابق، ص ٣٧٥.
١٠. يصرح محفوظ للناقد غالي شكري ان كمال يعكس أزمته الفكرية. انظر «أتحدث اليكم» ص ٦٢.
١١. نجيب محفوظ، «السكرية»، (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٧١. ص ٢٩، ٤١ وغيرهما كثير في أنحاء الرواية.
١٢. المرجع السابق، ص ١٦٠.
١٣. المرجع السابق، ص ٣١٠.
١٤. انظر غالي شكري، «المنتمي»، (القاهرة: دار المعارف) ١٩٦٩. ص ٤٥٢.



الانسان والمجتمع من حيث علاقتهما بالدين منذ الخَلْق والى اليوم الحاضر. وفيها نجد شخوصا ترمز الى الله وآدم والشيطان، والى موسى والمسيح ومحمد. الا أنهم جميعا يجردون في الرواية من كساء الأسطورة وهالة القداسة. وليس معنى هذا ان محفوظ يستهين بالأنبياء او يصورهم في صورة سالبة. وانما هو يحتفي بهم ايما احتفاء، بإعتبارهم من أعظم أبطال البشرية في نضالها القديم ضد الظلم والطغيان، ويرى ان نضالهم البطولي هذا هو الذي رفعهم فوق مصاف البشر مع تقادم الزمن، ونسج حولهم الأساطير، وخلعهم من عالم الانسان ليضعهم فيما وراء الطبيعة.

يرمز الروائي في «أولاد حارتنا» الى استخلاف اللهِ الانسانَ في الأرض من خلال وَقْف يقفه مالكه «جبلاوي» (الذي يرمز الى «الله») على أبنائه وذريتهم الى أبد الأبدين. بعد ذلك يعكف العجوز في بيته المسوّر الحصين ذي الحديقة الغناء والذي تكتنفه الرهبة والغموض ولا يجسر أحد على الاقتراب منه (البيت والحديقة هنا= السماء، الجنّة). ويقوم البيت عند آخر الحارة (أي الأرض).

إلّا انه سرعان ما يتحول ناظر الوقف الى لصّ يغتصب لنفسه وخاصّته ريع الوقف ويوظف «الفتوات» في إرهاب أهل الحارة لئلا يرتفع من وسطهم صوت مطالب بحق. هكذا بدأ الظلم على الأرض. لكن الظلم يولّد المقاومة، وهذا هو جوهر اليهودية والمسيحية والاسلام كما يراها محفوظ. فالديانات الثلاث تبدو من خلال الرمزية التبسيطية للرواية سلسلة «من حركات المقاومة السياسية ـ الاجتماعية التي تنشأ ضد نظم قمعية وتسعى لإقامة العدل على الأرض. إلا أن نجاح هؤلاء الأنبياء ـ أو الثوّار الاجتماعيين حسب التصوّر المحفوظي ـ كان دائماً نجاحاً وقتيا قصير الأمد، ففي كل مرة كانت الحارة لا تلبث ان تنتكس ويهبط عليها ظلام الشر من جديد.

ألا من أمل إذن؟ بل ثَمَّ أمل. بذا يبشرنا صوت الروائي عبر القسم الخامس والأخير من الكتاب حيث نلتقي «بعرفة» الساحر الذي يرمز للعلم الحديث، والذي يؤول إليه دور المخلّص الاجتماعي الذي كان قبلا حكرا على الأنبياء المبعوثين. وتعبر الرواية عن موت فكرة الألوهية في العصر الحديث ـ والتي تلخصت في قولة «نيتشه» الشهيرة «إن الله قد مات» ـ عن طريق جعل «عرفة» يتسبب في موت الرجل العجوز «جبلاوي». ولا يفوتنا هنا ان نلاحظ الاختيار الموظَّف لاسم «عرفة» باشتقاقه من مادة المعرفة في اللغة.

وهكذا يبرز العلم بإعتباره إله العصر الحديث، وهو ما تؤكده كلمات «عرفة» (ممثل العلم) المحمومة التي يمزقها الندم بعد وفاة الجبلاوي:

«إن كلمة من جدنا كانت تدفع الطيبين من أحفاده الى العمل حتى الموت. موته أقوى من كلماته. إنه يوجب على الابن الطيب ان يفعل كل شيء، ان يحلّ محله، أن يكونه...»[15].

ويمضي نجيب محفوظ أبعد من ذلك في محاولته إظهار العلم بصفته الوريث الشرعي للدين. ويبدو هذا واضحا في الرسالة الشفهية التي تحمل آخر كلمات «الجبلاوي» قبل موته والتي تنقلها خادمته الى «عرفة». تقول كلمات الرسالة على لسان الجبلاوي الى الخادمة: «اذهبي الى عرفة الساحر وأبلغيه عني ان جدّه مات وهو راض عنه»[16]. تضفي هذه الرسالة على عرفة صفة شرعية لا مراء فيها اذ تجعل منه متلقيا للوحي تماما مثل سابقيه من أبناء الحارة الأنبياء (موسى والمسيح ومحمد) الذين كان الجبلاوي يظهر لهم ويكلفهم بإعادة الأمور الى نصابها في الحارة. وجوهر ما يفعله محفوظ هنا هو أنه يسعى في شجاعة الى ان يسبغ على العلم القوة الروحية التي يتميز بها الدين، وهذا شاغل من شواغله الأساسية كما رأينا في الروايات السابقة.

ومن ناحية أخرى يؤكد محفوظ من جديد الأمل البشري المناط بقدرة العلم غير المحدودة في تحقيق السعادة والرفاه للكثرة الغالبة من الناس، إذ يعبّر عرفة عن ايمانه بأنّ «السحْر» «قادر على كل شيء» وأنه «قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشييد المباني، وتوفير الرزق لكافة اولاد حارتنا»[17].

يبقى ايمان محفوظ بالعلم اذن متينا ولا يعرف حدودا، إلا أننا نراه في «أولاد حارتنا» يبث نغمة تحذير لم يسبق ان سمعناها في أي من أعماله السابقة. فهو يبدو هنا ولأول مرة على وعي بأن العلم إذا ما وقع في أيدٍ شريرة فإنه قمين ان يتحول الى قوة قمع لا تحرير. ذلك انه على الرغم من أنّ عرفة الساحر يخترع سلاحا انفجاريا يستخدمه للقضاء على فتوات الحارة، إلا أنه لا يلبث ان يقع تحت طائلة «ناظر الوقف» الذي يبتز السر منه بتهديده بإفشاء مسؤوليته عن مصرع الجبلاوي وتعريضه لسخط الناس. وبذلك يصبح الاختراع الجبّار في خدمة أغراض الناظر القمعية، ويستحيل عرفة رغما من إرادته الى «فتوة» بقوة العلم التي تزري بقوة الفتوات الاقدمين. ولا شك ان هذه الرؤية الكابوسية الجديدة للكاتب هي نتيجة للعيش في عالم نووي معرض لخطر الفناء الشامل في أي لحظة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ولأول مرة في تاريخ الحضارة البشرية، وكل هذا بسبب وقوع العلم في أيد شريرة.

تبقى «أولاد حارتنا» اليوم أهم مُسْتَقى لمذهب نجيب محفوظ في قضية الدين، فهو يفصح فيها عما يقتصر على الإلماح إليه في غيرها من أعماله. على ان محفوظ لم يتوقف في ما تلاها من روايات عن معالجة موضوعات ومواقف وشخصيات شتى على نحو يُخْلَص منه الى ان الكاتب على قناعة كاملة ان الدين ليس لديه ما يقدمه الى الانسان الحديث في مِحْنَتَيه: الوجودية والاجتماعية على السواء. وفيما يلي نستعرض على نحو عابر عاجل (ونرجو ألا يكون مخلّا) بعض الجوانب من نخبة من أعمال محفوظ في ما بعد «أولاد حارتنا» التي تعضّد التفسير الذي نذهب اليه.

أما «اللص والكلاب» المنشورة سنة ١٩٦١ فتبرز التنافر التام بين الواقع الفظ الذي يعيش فيه «سعيد مهران» وبين السلام السابغ الذي يحيا فيه الشيخ المتصوف «جنيدي» والذي يتحقق له عن طريق الانسحاب الكامل من الواقع. والرواية تظهر بجلاء تام انه لا الشيخ جنيدي قادر على انتشال سعيد من عذابه الممضّ، ولا سعيد بقادر على التسامي على الواقع بالفناء في الله وكأنّ الدنيا لا توجد وكأنه لم يُخَن ولم يُظلم.

وأما «الطريق» المنشورة سنة ١٩٦٤ فهي (اذا ما أُخذت على المستوى الرمزي لمعناها) إشارة واضحة لعقم السعي البشري وراء فكرة الوجود الالهي. على المستوى الواقعي، الرواية هي قصة صابر سيد سيد الرحيمي الباحث عن أبيه المجهول كي يوفر له «الكرامة والحرية والسلام»، أما على المستوى الرمزي فالأب هو الله (تأمّلْ مغزى اسمه!) وصابر هو الانسان «الصابر» في سعيه من قديم وراء إله لا ينِي يراوغه أبدا. وغنيّا عن القول ان صابر لا يعثر على أبيه وينتهي به الأمر في يأسه الى اقتراف جريمة قتل. ومما يزيد في وضوح الرسالة المنطوية عليها الرواية ان البطل يتاح له في سياق الحدث ان يحقق «الكرامة والحرية والسلام» عن طريق فتاة محبة وعمل مثمر وبما يغنيه عن البحث عن أبيه، ولكنه يتخلى عن ذلك كله، ويمضي وراء السراب حتى ينتهي الى قنوط وضياع.

وفي السنة التالية (١٩٦٥) ينشر محفوظ روايته «الشحاذ»، فإذا هي قصة اخرى مجازيّة تبين ان الانسحاب من عالم الواقع الى نوع من الصوفية الدينية الانعزالية بحثا عن المطلق لا يجدي شيئا في حلّ مشكلات الذات أو الواقع الأعمّ وإنما يجلب الشقاء على الجميع، فما زال محفوظ يقول بأعلى صوته انه إنْ كان للحياة معنى، فهذا المعنى كامن فيها، وليس خارجا عليها.

وبعد مُضي ما يقرب من ٢٠ عاما على «اولاد حارتنا» يفاجيء محفوظ

◆

١٥. نجيب محفوظ، «أولاد حارتنا»، (بيروت: دار الآداب) ١٩٧٢. ص ٥٠٣.

١٦. المرجع السابق، ص ٥٣٨. تلجأ الرواية الى شيء من اللبس والغموض المتعمدين في مسألة الرسالة المبلغة من الجبلاوي الى عرفة، فبينما عرفة على يقين من انه التقى الخادمة وسمع منها الرسالة، إلا ان أخاه يصوّر له ان ما رآه لم يكن الا خيالا. وفي هذا الغموض استيحاء لقضية الوحي وطبيعته في مسائل النبوة: هل هو هاتف داخلي ام انه أمر عيانيّ محسوس؟

١٧. المرجع السابق، ص ٤٨٣.



قراءه ونقاده بإعادة كتابتها تحت عنوان «ملحمة الحرافيش» (١٩٧٧). الا انه يعيد كتابتها على نحو يصعب معه على غير العين المدربة التعرف على الأصل القديم. وهي وان كانت تحمل لقرائها الرسالة القديمة نفسها الا انها عمل فنيّ أرقى كثيرا من «أولاد حارتنا»، فالرمزية فيها تلتحم بنسيج الحدث، ولا تقف خارجا منه. والحق انه لو ان محفوظ كان له من الحنكة الفنية لدى كتابته «أولاد حارتنا» ما توفر له بعد عشرين عاما لاستعصى فهمها آنئذ على كثير ممن شجبوها من المؤسسة الدينية وَلَهانَ خطرُها لدى القلة منهم التي فهمتها ولما كان هناك من يطالب اليوم مجددا برأس الكاتب بسببها.

ومؤخرا نجد محفوظ يلتفت من جديد الى واحدة من أخطر القضايا التي تشغل المجتمعات العربية والاسلامية عامة في الوقت الراهن، وهي مشكلة العلاقة بين الدين من ناحية وبين السياسة والمجتمع من ناحية اخرى. ونجد محفوظ يلجأ في معالجته لهذه القضية الحيوية الى تاريخ مصر القديم بعد طول انقطاع عنه، فيكتب روايته «العائش في الحقيقة» (١٩٨٥، وهي تتناول حكم الفرعون «اخناتون» لمصر في القرن ١٤ قبل الميلاد. وظاهر الرواية اعجاب بالفرعون صاحب دعوة التوحيد وبمثاليته ومضاء عزيمته في تغليب المثل الأعلى على كل ما عداه من اعتبارات، أما باطنها فهو نقد مرير للجانب الآخر لاخناتون وهو تعصّبه الديني واضطهاده لمخالفيه في عقيدته واستبداده برأيه مما بثّ الفرقة بين أفراد شعبه وحطم الامبراطورية المصرية التي كان ورثها عظيمة مزدهرة. فكأن عنوان الرواية ينطوي على سخرية متوارية وان اخناتون لم يكن الا عائشا في «الوهم» حين تصور انه يستطيع ان يفرض عقيدته بالارهاب. وكما قلنا في كتابنا «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته»:

«يريد محفوظ ان يقول ان حقائق الدين شيء وحقائق الدنيا شيء آخر. وان الدول لا تقوم على التعصب الديني وانما على حرية العبادة والمساواة في الحقوق والواجبات بين أبناء النحل والديانات. ان هذه الرواية هي رسالة محفوظ للتيارات الدينية المتعصبة، وهي ردة على الدعوة المتصاعدة لتطبيق الشريعة الاسلامية في وجه كل الاعتبارات. وهي تحذيره بشواهد التاريخ من الانجراف في تيّار معلوم المصير»[١٨]

*

أين إذن يقف محفوظ من هذا كله؟ وما الذي يستبين لنا من مجمل أعماله التي يتعرض فيها لقضية الانسان والدين على نحو أو آخر؟ ان تاريخ البشرية كما يصوره محفوظ يتمثل في نضال طويل مرير من أجل اقامة العدل الاجتماعي على الأرض، والأديان التي نعرفها اليوم ليست سوى سجل مغلّف بالأساطير لبعض صفحات هذا النضال التي جرت وقائعها في الزمان البعيد. ومن بين شتى الخيارات العقائدية المتاحة للانسان الحديث ليس هناك عند محفوظ الا سبيلا واحدا الى الأمام هو سبيل الاشتراكية المدعومة من قِبل العلم: الاشتراكية بديلا أخلاقيا اجتماعيا للدين والعلم بديلا للكهانة القديمة ودورها في شرح أسرار الوجود. ويبدو كل هذا في عالم محفوظ الروائيّ رؤيا بعيدة المنال تماما مثل الفراديس التي تعد بها الديانات، فالظلم راسخ متمكن على صفحات كتبه والعلم مسخّر في خدمته.

على أنه لا ينبغي ان نختتم هذه الدراسة من دون ان نقول ان عالم محفوظ لا غبار فيه على الدين كعقيدة داخلية بين الانسان الفرد ووجدانه الشخصي، وهناك من شخوصه الروائية من هو على ايمان ديني عميق من دون ان يصوره محفوظ في صورة سلبية. واذا شئنا أمثلة لذلك فهناك شخصية السيد رضوان الحسيني في «زقاق المدق»، وهناك عامر وجدي الصحفي العجوز في «ميرامار»، وكلاهما شخصية ايجابية تحظى بحب الكاتب واحترامه ويظهر في سلوكهما الأخلاقي الرفيع أثر الايمان والورع الديني، وهما بعد قليل من كثير وإنما نسوقهما هنا على سبيل المثال لا الحصر. اما النموذج الذي لا يتهاون معه الروائي، فهو ذلك الذي يرى في الدين دستورا سياسيا لا تبديل له، وشريعة اجتماعية تُفرض قهرا، وسيفا من الماضي مسلطا أبدا على رؤوس المخالفين □

◆

١٨. انظر رشيد العناني، «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته»، كتاب الهلال ٤٥٥، (القاهرة: دار الهلال) ١٩٨٨. ص ١١٤ ـ ١١٥.

◆

رشيد العناني:

كاتب من مصر، يعمل بتدريس الأدب العربي بقسم الدراسات العربية والاسلامية بجامعة إكستر ببريطانيا. صدر له في العام الماضي «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته» عن دار الهلال بالقاهرة، وسبق له أن ترجم رواية محفوظ «حضرة المحترم» الى الانجليزية حيث نشرت في لندن سنة ١٩٨٦.

المستعرب الياباني نوبوأكي نوتوهارا:

الحاجز كبير بين الثقافتين العربية واليابانية



«نوبو أكي نوتوهارا» مستعرب ياباني يعمل استاذا للأدب العربي في جامعة طوكيو للدراسات الأجنبية. ترجم العديد من الروايات والقصص العربية، منها: «عائد الى حيفا» لغسان كنفاني، و«العسكري الاسود» ليوسف ادريس، و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، و«دومة ودحامد» للطيب صالح، و«سنة ايام» لحليم بركات، وقصص ليحيى الطاهر عبد الله وعلي زين العابدين وغيرهم.

وشارك في سلاسل كتب عن شخصية مصر، وعن الاسلام في ادب يوسف ادريس، وعن «الايام» و«الأديب» لطه حسين، بالاضافة الى العديد من المقالات في المجلات والصحف عن القضية الفلسطينية وأدب غسان كنفاني والاقامة في الوطن العربي.

وله دراسة بالانكليزية عن مفردات الماء في البادية السورية التقاه في طوكيو الشاعر السوري وفيق خنسه.

ـ القاريء العربي يعرف القليل عن الياباني، ويعرف الأقل عن نتاج المستعربين اليابانيين، فكيف بدأ الاهتمام بالثقافة العربية، وكيف تطور، والى أين وصل الآن؟

ـ تجربتنا جديدة، والزمن مهم دائما، نحن بدأنا منذ ثلاثين سنة تقريبا، وهذه المدة قصيرة بالنسبة لموضوع جدي. وغني، ومتنوع كموضوع الثقافة العربية، ومع ذلك يمكننا ان نميز أربعة أجيال من المفكرين والباحثين اليابانيين في قضايا الشرق الأوسط، والثقافة العربية الاسلامية بعامة، في التاريخ، والأدب والسياسة، والدين الخ.

الجيل الأول هو جيل اكتشاف الموضوع، أي الجيل الذي بحث في القضايا العربية الاسلامية لأول مرة، ولفت الانتباه الى هذه الثقافة. لقد عرّف هذا الجيل القاريء الياباني على عالم هذه الثقافة، ولقد لعب كلٌّ من المفكرين: مائجيما شينجي MAEJIMA, SHINJI وتوشيهيكو إزوتسو TOSHIHIKO, IZUTSU.

لقد لعبا دورا مهما للغاية، وهما معروفان على نطاق واسع في اليابان. توشيهيكو إزوتسو مثلا. عن طريق الفلسفة الأسيوية، والفلسفة اليونانية وبالتالي الأوروبية، عن هذا الطريق دخل عالم الثقافة العربية الاسلامية، وهو أول ياباني ترجم القرآن الى اليابانية. على أي حال أثرت كتابات هذين المفكرين تأثيرا كبيرا في الجيل الثاني.

بعد الجيل الأول اتسعت دائرة الاهتمام، وازداد عدد الباحثين، فبالإضافة الى جهود الكتابة تمَّ تحقيق أشكال من تنظيم الباحثين، وتوفير الاتصال بينهم، وبالتالي تبادل الخبرة، ومناقشة الأفكار علنا، ويمكن ان نذكر الاستاذ «إتاجاكي يوزو YUZO, ITAGAKI . ميزة هذا الباحث انه يمتلك قدرة على التنظيم. ولقد قدم أعمالا كثيرة في مجالات الدراسة، وتنظيم الباحثين في شؤون الشرق الأوسط، وكذلك تنظيم اصدار كتب الدارسين. ولقد شارك معظم المختصين بقضايا الشرق الأوسط في برنامجه، وكان دائما وما زال يجذب طلاب الدراسات العليا للاختصاص في مجالات الثقافة العربية الاسلامية.

بفضل جهود الجيلين السابقين أصبح اهتمامنا يشكل تيارا واضحا، جيلي هو الجيل الثالث، ونحن نتابع، ونحاول ان نعمق معرفتنا ومعرفة القاريء الياباني أكثر فأكثر.

أما الجيل الرابع فهو جيل الباحثين الشباب.

ـ ترافق نشوء الاستعراب الياباني، مع صعود اليابان الاقتصادي، فهل لعب الاقتصاد والسياسة دورا أساسيا موجها، ام هناك أسباب أخرى؟

ـ عندنا في اليابان لا تؤثر السياسة عميقا في موضوع الاستعراب كما تسميه. التأثير يأتي من مجالات الدراسة نفسها. دراسة التاريخ أولا، ثم الدين، العلاقات الدولية، الأدب وهكذا. بعد ذلك يأتي اهتمام الباحث، فإذا وجد ما يثير اهتمامه، ويشجعه استمر في الدراسة والبحث.

ـ الاستشراق الغربي نشأ نتيجة عوامل كبيرة:

ـ ولع القرن الثامن عشر بالاكتشاف.

ـ سباق الحكومات الأوروبية لايجاد أسواق واسعة.

ـ صعود البرجوازية ونمو الصناعة نموا هائلا.

هذه العوامل وغيرها دعمت، ونشطت. ووسعت دائرة الاستشراق الغربي، ماذا عن اليابان؟

ـ تقصد الظروف الاجتماعية والسياسة أولا؟ بالطبع تؤثر في الحياة عامة، وفي العلاقات بين الشعوب. الخ. ولكن في موضوع الاستعراب لم تؤثر عميقا، بمعنى لم تؤسس، ولم توجه، ولم تتدخل. طبعا اليابان اهتمت لفترة طويلة بالنفط، ولذلك اهتمت بالمنطقة العربية المنتجة للنفط، وازداد عدد المقبلين على تعلم اللغة العربية، ولكن هذا الاهتمام كله ضعف نتيجة فقدان النفط الأهمية نفسها. ولكن تيار البحث استمر واتسع، ولا علاقة له بالاهتمام الرسمي للدولة. أريد ان أقول ان البحث عن الحقيقة هو ما يربط الدارس الياباني بالعالم العربي. اهتمام الباحث، موقفه. انني اتحدث عن العوامل الداخلية، مثلا قبل سنوات لم يكن في جامعة طوكيو (أكبر وأهم جامعة في اليابان) قسم لدراسة شؤون الشرق الأوسط. انا تحدثت عن المحتويات. وأنت تعرف الكثيرين من الباحثين، ويمكنك ان تسألهم لماذا اختاروا مجالات تخصصهم، عندئذ ستتأكد ان الأسباب بعيدة عن تيار السياسة اليومي، سياسيا واقتصاديا.

ـ مرّة اخرى. لماذا لم يظهر الاستعراب الياباني في القرن الماضي مثلا؟ مع الاستشراق الاوروبي؟ أنا أسأل عن الأسباب.

ـ نحن لم نكن نعرف أي شيء عن البلدان العربية. وحتى الآن معرفتنا ليست كبيرة. في البداية عرفنا عن طريق الغرب: اوروبا وأميركا.

مثلا بعض الدارسين اليابانيين درسوا الاسلام في اوروبا وليس في

البلدان العربية. في البداية كان التقدير الياباني ينصب على الدراسة في اوروبا، ولكن الجيل الثاني من الدارسين توجه الى البلدان العربية مباشرة. وللأمانة الأستاذ «إتاجاكي» هو الذي بدأ هذا الاتجاه، وذهب الى القاهرة، ودرس هناك. ونحن الآن نقدر هذا المنحى. باختصار، في البداية فهمنا عن طريق الغرب، وعن طريقهم اكتشفنا الحضارة العربية، أما الآن فنحن نعمل لكي نفهم بأنفسنا مباشرة.

- كثير من المفكرين العرب يدينون حركة الاستشراق الغربي كاملا، فمثلا. عبد الله العروي، في كتابه «الايديولوجية العربية المعاصرة»، يرى ان الاستشراق أنشأ موضوعه إنشاء وفقا لتصوراته المسبقة، فشوّه، وعجز عن الفهم، ويرى ادوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» ان المستشرقين كافة عنصريون، مسيحيون، مؤسساتيون، ويرى حسن حنفي في كتابه «التراث والتجديد» ان الاستشراق مسيحي يهدف الى القضاء على الاسلام وهكذا.

ماذا عن الاستعراب الياباني؟

- سأحاول الاجابة، ولكن لا أعرف اذا كانت تكفي في حوار كهذا. على أي حال أريد ان أقدم ثلاث نقاط:

أ- نحن فهمنا بالتدريج. الآن أصبحت الأمور واضحة. في البداية كررنا ما قاله الاستشراق الغربي. لم يكن عندنا مصدر آخر للمعلومات.

ب- احسسنا أنهم لا يقولون الحقيقة. والقضية الفلسطينية مثال ممتاز على ذلك. لقد فهمنا متأخرين. هذا صحيح. ولكننا فهمنا. حتى الصحافة عندنا كانت تقدم القضية الفلسطينية لليابانيين نقلا عن الاعلام الأميركي والاوروبي. الآن تغيرت الصورة. الصحفيون أنفسهم فهموا انّ ذلك الاعلام لا يقول الحقيقة. وللأمانة - مرة اخرى، ان الاستاذ «إتاجاكي» لعب دورا مهما في كشف التشويه الذي يتم دائما للقضية الفلسطينية عبر الاعلام الغربي، ولذلك بدأنا نذهب بأنفسنا، لنرى الحقائق مباشرة، وأصبح لدينا القدرة على تمييز الحقائق، لقد فهمنا ان علينا ان نستقبل الكتابات الغربية بحذر، وتدقيق، وحيطة.

جـ- السفارة الاسرائيلية تجتذب بعض الشباب للدراسة في اسرائيل على حساب الحكومة الاسرائيلية، وتريد ان تستغل نتائج دراسة اولئك الشباب، ولكن النتائج تأتي غالبا عكس ما تريده تلك السفارة. يوجد صحفي ياباني معروف، درس في اسرائيل، وعاد مؤيدا للقضية الفلسطينية لأنه رأى بنفسه التناقض بين ما تقوله وسائل الاعلام الاسرائيلي، وبين الواقع. ويمكن ان نذكر هنا، كمثال ايضا الباحث: أويْي واكاوا كازوماسا KAZUMASA, OIWAKAWA [توفي في الخمسين من عمره]، هذا فعال، وذو دلالة كبيرة. نحن الآن نرى الحقائق، والمعلومات متوفرة لنا، ونستطيع ان نحكم بأنفسنا. وحتى الحكومة الاسرائيلية لا تستطيع ان تكذب علينا.

- أتعتقد ان الاستعراب الياباني موضوعي؟

- الآن بدأ يتكون التيار الموضوعي. مرة ثانية القضية الفلسطينية مثال جيد لتوضيح هذه المسألة. أوروبا وأميركا وراء اسرائيل. هذا واضح، وهناك محاولة دائمة لطمس الحقائق، ولكننا نفهم ذلك الآن. نحن نتريث قبل التسليم بالصحة، ونريد ان نتأكد بأنفسنا. اليابانيون فهموا هذا أيضا، ومع الجيل الثاني من الباحثين بدأنا ننتقد، وكتاب ادوارد سعيد «الاستشراق» ترجم الى اليابانية، واستقبلناه باهتمام، لكل ذلك أعتقد ان الباحثين اليابانيين ليس لديهم سوء نية تجاه العرب، أو تجاه القضايا العربية، وإذا وجد باحث، او مختص، أو صحفي، يزوّر الحقائق، أو يكتب بسوء نية، فإننا نعزله بسهولة، أعني لا بد أن يدافع عن أفكاره علنا، أمام الجميع، لا بد ان يشارك في النشاطات الجماعية، فالنقاش العلني المفتوح او النشاط الجماعي يفضحان ذلك الصنف ان وجد، وأنت تعرف نماذج منهم، وتعرف انهم معزولون، لا يهتم بهم احد، لأنهم يبحثون عن مصالحهم فقط وليس لتوضيح الحقائق؛ لقول الحقيقة. مرّة ثانية، ليس عند الباحث الياباني سوء نية تجاه العرب في حدود معرفتي وتجربتي.

- أنت توزع نشاطك في اتجاهين:

- الشخصية العربية

- الأدب العربي المعاصر، والرواية بخاصة.

عمَّ تبحث؟ وماذا تريد أن تقول؟

- إنني أسأل مستغربا: لماذا ليس عند اليابانيين اهتمام بالثقافة الاسلامية؟ كلما قدمت جهدا، او فكرت في جهود زملائي من الباحثين يحضر هذا السؤال بإلحاح، وأبحث عن جوابه باستمرار. سأحاول ان أفصل أكثر. منذ مائة سنة لم يكن اليابانيون يعرفون شيئا عن العرب، وبالطبع لم يكن العرب يعرفون عن اليابان، والآن نفهم بالتدريج، ونقول: نحن نتبادل الثقافة، ولكن هذا قول. أريد ان يتم الدخول والنفاذ الى جوهر الثقافة العربية. فكيف نتبادل الثقافة؟ وكيف يمكن ان يتم تمثل الثقافة العربية؟ نحن أخذنا الثقافة الغربية، ونجحنا الى حد في تمثلها، وعندنا الكثير من الباحثين أصبحوا مثقفين بالثقافة الاوروبية، والمسيحية، أعني يعيشونها، يتمتعون بها، وتظهر في حياتهم حاضرة حية. فلماذا ليس عندنا في اليابان من تربى تربية ثقافية عربية اسلامية؟ انا أظن ان الحاجز كبير بين الثقافتين: اليابانية والعربية. الباحثون اليابانيون في هذا المجال - كغالبية - مترجمون. دائما نرى، ونترجم ونفسر. ولكن لم نكتشف - ربما - بعد، لا بد من جيل جديد لا يكون مترجما فقط، هكذا أظن. بالنسبة الي، أنا أتابع الرواية العربية وهي جزء من حياتي، ولكنني لا ترضيني مهمة المترجم فقط. اريد شيئا أبعد. ولذلك أبحث في الشخصية العربية. بالطبع أنا لا أقلل من أهمية نقل الرواية العربية، أو الشعر العربي، أو غيرهما، ولكنني أبتغي ما هو أعمق ولذلك اتابع، وأسافر الى البلدان العربية باستمرار. أظن اننا لم نكتشف ثقافتكم من الداخل. لم نصل الى مرحلة الاستمتاع بها. وفي هذا المجال لا يمكن الاعتماد على الأخرين. لا بد ان ننجز المهمة بأنفسنا. وكما قلت، أظن ان الحاجز كبير بين الثقافتين. وبدون ان نتجاوز هذا الحاجز سنبقى قرب السطح. بعيدا عن الأعماق. مثلا، العرب لا يعرفون شيئا جوهريا عن اليابان. أنا أفهم هذا. العرب غير مهتمين حتى الآن. السبب مفهوم وواضح، ولذلك أشك بأن يكون اهتمام اليابانيين بالثقافة العربية الاسلامية حقيقيا. أنا أتجه الى هذه الغاية. وأبحث عن جواب، ولذلك أكتب، وأترجم وأسافر الى البلدان العربية.

- «أين المصريون». عنوان كتابك عن الشخصية المصرية، هل تظن ان هناك شخصية مصرية، وأخرى سورية، وثالثة مغربية وهكذا. أم شخصية عربية؟

- اليابانيون - كما تعرف - يعلمون القليل عن العرب. مهمتنا ان نعرّف اليابانيين هنا على الشخصية العربية من الداخل. طبعا توجد شخصية عربية، وهذا لا ينفي، ولا يتناقض مع القول بالشخصية العربية المصرية، ولقد وضح هذه المسألة الدكتور جمال حمدان توضيحا ممتازا في مقدمة كتابه «شخصية مصر». هذا الموضوع متشابك. وكبير للغاية كما أظن. ولذلك انا الآن مهتم بالشخصية السورية، من خلال معايشة الناس، والاقامة معهم في بيئتهم. إنني مهتم بالقضايا الجوهرية في الوطن العربي، وعن طريق الكتب. فكرا، وأدبا، ونقدا اكتشفت وفهمت نصف الشخصية المصرية، واستغرقني ذلك عشر سنوات. وأنا مسرور بنتيجة جهدي، ولكن ذلك لا يكفي. إنني الآن مهتم بالبيئة الجغرافية في الوطن العربي، وبإنسان هذه البيئة. وأنت تعرف مدى التنوع. البيئة مهمة جدا فيما أرى. الانسان المرتبط بالبيئة. ان الاتصال بالناس صعب جدا، وبالنسبة الي الانسان العادي في منتهى الأهمية. مثلا، شخص في البادية السورية حفر ◁

لا بد من جيل جديد من اليابانيين لا يكون مترجماً فقط

أكثر من خمسين بئرا حتى وجد الماء، ثم استقر نهائيا بجانب البئر. هذا الارتباط الحميم بالبيئة يثيرني، ويشدني، وأبحث عنه، وعن فهمه. أنت تعرف انا أترجم روايات عربية، وقصصا قصيرة، وأكتب، ولكن عندي هدف أبعد، وعلينا ان نتوجه الى أهدافنا دائما بجدية قصوى. على كل حال انا أمشي.

ـ يرى الكثيرون في اميركا وأوروبا ان عصر «شووا» [فترة حكم الامبراطور السابق هيرو هيتو] هو عصر الرواية اليابانية الذهبي، وأنّ من الصعب ان يتجاوز الروائيون اليابانيون كتّاب تلك المرحلة. أنت ماذا ترى؟

ـ في عصر «شووا» تألقت الرواية اليابانية. هذا صحيح، أما الآن فالحركة الأدبية راكدة، المواضيع استهلكت، ومن الصعب فعلا تجاوز روائي عصر «شووا». لا بد من تغيير عميق.

ـ يقول الشاعر العربي عنترة بن شداد: «هل غادر الشعراء من متردم؟» ولكنه كتب معلقة رائعة، أعني المشكلة ليست في الموضوع، هناك دائما أسباب أبعد من الموضوع، ما هي هذه الأسباب التي تخصّ ركود الرواية اليابانية؟

ـ في العالم لا تظهر مواهب جديدة كبيرة. لماذا؟ عندنا في اليابان الحركة مستمرة ولكن لا يظهر كتاب أقوياء. وكرأي شخصي أرى ان مجتمع اليابان نضج قليلا، وفقد حيويته، وجوعه للأشياء، أي فقد موقع تحدي المشاكل. هذا المجتمع شبعان هذه الأيام، ولذلك ضعف عنده عنصر التحدي. وأنا أعتقد اننا عندما نطلب الأدب للمتعة لا نبدع أدبا.

ـ النظام الرأسمالي؟

ـ المجتمع الياباني حقق القدرة الاقتصادية. وبالتالي فالفرد يستطيع تحقيق حاجاته حسب اهتمامه، الغنى أفقد اليابانيين جوعهم للأشياء، أعني فقد الناس جوعهم النفسي أيضا. مثلا في القديم كان العالم الخارجي مدهشا للياباني. كان مجهولا. الآن فقد الشباب اهتمامهم بمشاكل العالم ككل، وهم يسافرون، ويشاهدون بسرعة، ويتحدثون بثقة كبيرة. انهم شاهدوا، وعرفوا. لكل ذلك فإن مبيعات الكتب الأدبية تقل، أوروبية، ومحلية، وآسيوية، وغيرها من الآداب العالمية. هذا مؤسف، ولكنه واقع.

ـ قبل ان نتابع الحديث عن أزمة مبيعات الكتب أريد ان تعطينا فكرة عن الجوائز الأدبية في اليابان، خاصة جوائز الرواية. وطبيعة هذه الجوائز، ودورها في العلاقة بين الكاتب والقارىء.

ـ عندنا في اليابان جائزتان سنويتان للرواية، وهاتان الجائزتان مهمتان للغاية، والقارىء ينتظر النتيجة باهتمام بالغ: الجائزة الأولى هي جائزة «أكوتاجاواشو AKUTAGAWA-SHO»؛ أي الأدب النقي، هذا الإسم غريب، الأدب للأدب، الفن للفن،! هذه الجائزة تعطى للأدب الرفيع، وصاحب الجائزة يكتسب شهرة واسعة، وتباع كتبه بكثرة، وتلاقي كتاباته كلها حفاوة واهتماما من القراء. قيمة الجائزة ليست مادية، وإنما قيمتها في مدى انتشار الكاتب. أما الجائزة الثانية فاسمها «ناؤكي شو NAOKI-SHO» وهي مخصصة للأدب الشعبي، والقارىء الياباني يشتري كتب من يفوز بإحدى الجائزتين بإقبال. عندنا بعض الناس يريدون ان يستمتعوا بالقراءة، ولكنني استغرب كيف يمكن ان نفرق بين أدب نقي وأدب شعبي، وهل هناك حدود فعلا؟ هذا غريب.

ـ الجائزتان حكوميتان؟

ـ لا ليس للحكومة صلة بها. شركات النشر تمول الجائزتين. وبخصوص الجوائز وأهميتها لا بد من توضيح مهم للغاية. أنت تعرف ليس عندنا في اليابان اله. أعني ليس عندنا اجابات مقدسة وجاهزة عن مشاكل الحياة، كما في البلدان العربية مثلا، ولذلك نعتمد على أنفسنا، نبحث عن الأجوبة لدى الكاتب الروائي أيضا، ومن هنا نستطيع فهم اهتمام القراء بالانتاج الأدبي، وانتظارهم لنتيجة الجائزتين المذكورتين، ولكن هناك شكوى الآن من ان المواهب الكبيرة لا تظهر.

ـ في الوطن العربي تقل مبيعات الشعر سنة بعد أخرى، ولكن الرواية تحافظ على مبيعاتها، وفي أوروبا نجد الصورة نفسها. ماذا عن اليابان؟

ـ المقارنة بين القراء العرب والقراء اليابانيين غير دقيقة كما أتصور. القارىء في اليابان يشتري كثيرا كما قلت. ربات البيوت يتابعن الكتاب، ويشترين كثيرا أيضا، للأسباب التي ذكرتها. وهذا كله مرتبط بنظام التعليم في اليابان، والظروف الاقتصادية، ونمط الشخصية. ولكن كما أعلم فالقراء في الوطن العربي قليلون. والمهتمون بالأدب أقل لأسباب اقتصادية، وسياسية، وتعليمية. أما بالنسبة للشعر فالأمر مختلف، وأضيف أيضا ان اهتمام الشباب عندنا بالكتاب ينخفض كما أشرت من قبل.

ـ ماذا عن القصة القصيرة اليابانية؟

ـ القصة القصيرة قليلة في اليابان. أيضا الصورة مختلفة عن الوطن العربي، والنماذج الجيدة نادرة. عموما ربما لا يتجاوز نتاج القصة القصيرة نصف واحد بالمائة من نتاج الرواية.

ـ القصة القصيرة لا تلائم مجتمع الاستهلاك الرأسمالي، أم ماذا ترى؟

ـ وسائل الاعلام اليابانية لا تعطي مكانا للقصة القصيرة، وما ينشر في المجلات الدورية لا يتعدى مستوى كتابة التسلية. أما ما هي الأسباب حقيقة. لم أسأل نفسي من قبل، على الأقل، ليس عندي تفسير متماسك مقنع. هذا هو واقع القصة القصيرة اليابانية.

ـ قبل ان ننتقل الى الشعر، هل تعتقد ان رواية عصر «شووا» وصلت الى المستوى العالمي للرواية؟

ـ لست ناقدا مختصا، ولكني أتابع بلا انقطاع. الرواية الأوروبية مقياس العالمية؟ على فرض ان الرواية الاوروبية في نماذجها الرفيعة متفوقة، او كانت متفوقة، ولكن ما هو معيار هذا التفوق عند ديستويفسكي مثلا؟ الموقف؟ القضية، أعني قضية الكاتب؟ الفن؟ الانطباع المؤثر؟ الامتاع الذي يعمق معرفتنا بالحياة؟ الخ. أنا عندما أقرأ النماذج المتفوقة عند يوسف ادريس مثلا، أو الطيب صالح، أو غيرهما أجد المستوى الرفيع، أجد ما نسميه أدبا عالميا ذا جاذبية. نماذج عديدة من الرواية العربية والقصة القصيرة العربية أعطتني انطباعا قويا، وبهذا المعنى الرواية اليابانية في هذا المستوى، وأستطيع ان اذكر اكثر من روائي ياباني. مثلا أغلب روايات «تاكيداتاي جون»، نماذج من روايات «تانيزاكي»، و«آبي كوبو». بالنسبة الي انا أقدر أدب الموقف، أدب القضية، وأحترم في الكاتب اخلاصه لقضية الكتابة حياة وسلوكا. الموقف مهم للغاية. وكمثال، أنا ترجمت غسان كنفاني الى اليابانية. غسان الانسان والموقف يحتل مكانة عالية رغم ان إنتاجه خارج شروطه لا يحقق هذه المكانة.

ـ كما أعلم، علاقتك بالشعر العربي ليست قوية. لماذا؟ هل للشعر خصوصية معينة؟ أم ماذا؟

ـ صلتي بالشعر الياباني ليست قوية أيضا، ولكني أريد أن اقرأ وأقرأ. علاقة الياباني مختلفة عن علاقة العربي بالشعر. الشعر في اليابان للأقلية. جمهور الشعر محدود جدا. ظروفكم مختلفة عن ظروفنا. طبعا الشعر مهم في اليابان، (وهل يوجد شخص في العالم ليس الشعر مهما له؟) ولكن حياتنا بعيدة عن الشعر. عندما كنت طالبا كتبت الشعر تحت تأثير وتوجيه استاذي، ولكنني توقفت نهائيا لأنني لم استطع التعبير عن نفسي كما أريد. أشعر ان في الشعر طاقة كبيرة، قدرة عميقة ومخبوءة، وأن نماذجه الرفيعة صعبة المنال. وكمثال بعض أشعار «ناكاهاراتشويا»، وأنت ستكتشف كشاعر وانسان، في الشعر الياباني أشياء مرتبطة بداخلك. فالشعراء عندنا لديهم أشياء عميقة وفريدة، وفي اليابان شعراء للأمة كلها أعني نعتبرهم شعراء وطنيين، وكل اليابانيين يقرأون هؤلاء الشعراء، هذا باختصار شديد



عن الشعر الياباني، أما عن الشعر العربي بالنسبة الي كقاريء، ومحب للشعر طبعا، المناخ مختلف، والطبيعة مختلفة، والشخصية مختلفة، وبالتالي فدلالة المفردات تختلف، مثلا، ببساطة فصل المطر في اليابان هو الصيف، وفي البلدان العربية الشتاء إذن كل مفردات الطبيعة تفترق في الشعرين: العربي والياباني. فلكل منهما خصوصيته، وتفرده. وعلى هذا فلكي نستطيع ان نقرأ الشعر العربي لا بد ان نعرف اللغة العربية معرفة واسعة، معاني، ودلالات. طبعا قرأت أشعارا عربية، وما زلت أقرأ، وكمثال لقد ساعدني كتاب محمود درويش «يوميات الحزن العادي» على فهم شعره، وكمثال أيضا شعرت ان أدونيس صعب، واعترف أنني لم أفهم شعره جيدا رغم اهتمامي بتفكيره، بالطبع علينا ان نقدم هذين الشاعرين للقاريء الياباني، علينا ان نقدم الشعر العربي، ليس القديم فقط بل والحديث أيضا، ولكن بشكل سليم، وهذه المهمة في منتهى الصعوبة، حيث نحتاج الى موهبة أكبر من موهبة المترجم، باختصار الشعر فن خاص وصعب، ومثير.

- هناك إجماع على ان شعر «التانكا» وشعر «الهايكو» شكلان يابانيان، وليس للثقافة الصينية أي تأثير عليهما. في الفلسفة مثلا لا نجد فلسفة يابانية خاصة، وفي مجالات العلوم الانسانية عموما أيضا. لماذا «التانكا» و «الهايكو»؟

- في الهايكو لا يعتمد الشاعر على الكلمة بل يعتمد على العلاقة بين الكلمات، على التركيب، وعلى علاقة الكلمات بالداخل والخارج معا، ولذلك فالهايكو مكثف جدا، وكلما قرأت نقدا رفيعا للهايكو شعرت أنني مقصر، أما لماذا الهايكو بالنسبة لليابانيين؟ فأنا أتصور ما يلي:

أ - في كل ثقافة أسلوب خاص بها، وشكل خاص، وأظن ان اليابانيين وجدوا أسلوبهم في الهايكو.

ب - اللغة اليابانية تستخدم ثلاث أبجديات كما تعلم، الهيراجانا والكاتاكانا، والحروف الصينية الأصل، وهي تختلف في النطق عن اللغة الصينية كما هو معروف، ولذلك فالهايكو ليس نتيجة تأثير الثقافة الصينية.

جـ - أسلوب التعبير عن المشاعر يختلف من شعب الى آخر، والهايكو يلائم طريقة اليابانيين في التعبير عن مشاعرهم، وميولهم.

باختصار «الهايكو» شعر ياباني خاص، بيئة، وشكلا، وعواطف، وميولا.

- لعلك لاحظت وفرة الشعر العربي من جهة، وسرعة استجابة المواطن العربي لشعره، هل الصورة واحدة بالنسبة للشعر الياباني والمواطن الياباني؟

- أعتقد ان الأمر مرتبط بالشخصية. أنتم تريدون ان تعبروا عن أنفسكم مباشرة، وبسرعة. اما الياباني فيخبيء شعوره في داخله ويخفي مشاعره، ويراقب، وربما احتفظ بانفعاله مدة طويلة، وأحيانا يفقد حماسته للتعبير. بيئتنا مختلفة عن بيئتكم. بيئتنا هادئة، ونحن لسنا متعودين على رد الفعل السريع، لذلك كان انتاج الشاعر المعروف «باشو» قليلا جدا. كان يذهب في جولات طويلة، يرى طبيعة بلده، ولكنه يكتب مقطوعتين، او ثلاثا من الهايكو، حتى في مجال الرقص أنتم ترقصون اكثر منا، ورقصنا كما تلاحظ بطيء، وداخلي. اليابانيون لا يعبرون مباشرة بكلمة، أو بحركة، ولذلك الهايكو مكثف جدا كما قلت. مرة حدثت شاعرا يابانيا عن اسلوب الأماسي الشعرية في البلدان العربية فتفاجأ وقال انه لا يستطيع ان يقرأ شعره امام الآخرين لأنه يخجل، ولأنه لم يفكر في الموضوع على هذا النحو مطلقا. نحن لا نتوقع الكلمة التي تحرق قلوبنا في أمسية. الياباني يقرأ الشعر في البيت، في خلوة. يغلق الباب. نعم يغلق الباب، ويقرأ وحيدا. وهو لا يريد أحدا بجانبه عندما يقرأ الشعر. لا بد ان نكون في أحسن حالاتنا لنقرأ شعر «باشو» مثلا. عندكم يقول أدونيس ما معناه إنه ينتظر من قاريء الشعر ان يكون في أصفى حالاته الفكرية والنفسية وهو يقرأ الشعر، أي ان يستعد لأن الشاعر يحاوره من هذا الموقع. هذا المعنى نقدره، ونحترمه.

على أي حال أرى انه خلاف في الشخصية. وكثرة الشعر العربي تعبير عن ميول وعواطف وبيئة الشخصية العربية.

- قلت ان جمهور الشعر محدود جدا في اليابان، ولكنني أعرف ان معظم اليابانيين، ان لم أقل كلهم يقرأون الهايكو، وأحيانا يكتبونه.

- آ، لا بدّ من التمييز، عندما تقول: «الشعر» في اللغة اليابانية فإننا لا نعني التانكا والهايكو، فنقول: الشعر والتانكا والهايكو، وأنا قدرت ان هذا معروف وواضح. والهايكو بصورة خاصة يحتفظ بجمهوره، خاصة الجيل الذي قارب الخمسين فما فوق. ومعظم الشركات اليابانية، والمؤسسات تصدر مجلات خاصة لنشر ما يكتبه العاملون من شعر الهايكو. وأنت تذكر أننا ذهبنا أكثر من مرة مع شعراء هواة الى الجبال، والقرى، وكان معنا ربات بيوت، وعجائز، وموظفون، أنت تعرف الاستاذ كوباياشي. انه يعمل في شركة تأمين ضد حوادث السير. عمله بعيدا جدا عن الشعر، ولكنه يقول انه لا يستطيع ان يتصور حياته، ولا أن يحتملها بدون الهايكو، هذا ما عنيته بالشخصية، والبيئة. وأسلوب التعبير.

- الكاتب العربي يناضل في سبيل حريته، وحرية الآخرين. بدءاً من الرقابة، وانتهاء بالمحرمات. ماذا عن حرية الكاتب في اليابان؟

- الكاتب الياباني لا يعاني من الرقابة، ولا يواجه رقابة. عندنا رقابة على الكلمات. عندما نكتب، أو نترجم لا نستطيع استعمال كلمات مثل أعمى، أعرج الخ..

- معقول؟

- نعم، نعم. عندنا أسبابنا. في القديم كانت كلمة «أعمى» شتيمة في اليابان. هذا شيء، وشيء آخر هو ان عدد المعمرين المعوقين كبير عندنا الآن، وهم يعتبرون استعمال هذه المفردات يشكل إهانة وشتيمة لهم، ويحتجون بقوة فيما لو استعملت، ونحن نقدر مشاعرهم.

- هل صادفت حالة كهذه؟

- نعم، أكثر من مرة. مثلا عندما ترجمت قصة «بيت من لحم» ليوسف ادريس سألني الناشر ان أغير ترجمة كلمة «أعمى» وكما تعرف فإن بطل القصة مقريء أعمى.

- كيف ترجمون مثل هذه الكلمات؟

- نقول، شخص ليس لديه حرية استخدام العين عن الأعمى. وهكذا. هذا مضحك نعم، ولكنه واقع.

- ماذا عن مواضيع الجنس والدين والسياسة؟

- توجد رقابة على بعض الكلمات. بعضها ممنوع. تلك التي تثير القاريء، أو بعض القراء. في السياسة لا توجد رقابة، ولا في موضوع الدين، ولكن ليس عندنا حرية كاملة، ولكننا نكتب كما نحب. مثلا موضوع الامبراطور ليس عندنا حرية واسعة في الكتابة عنه. عندنا تجارب رقابة ولكن ليس بمعنى الرقابة في البلدان العربية. لقد تجاوز الكتاب اليابانيون هذا الوضع.

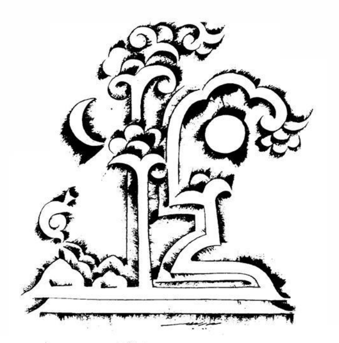
ليس لدينا حرية كاملة ولكننا نكتب كما نحب

- هل يدخل الكاتب الياباني السجن بسبب كتابته، مهاجمة السلطة مثلا؟

- (مازحا) اذا سرق دخل السجن. في هذه الحالة نعم.

- سؤال أخير، ماذا يريد المستعرب نوتاهارا؟

- بالدرجة الأولى أريد ان أنقل أفضل الانتاج القصصي العربي الى القاريء الياباني، حسب موقفي، واهتمامي. واذا قصرت فسأكون قد قصرت في مسؤوليتي. انني أبحث من موقف وموقع، وليس لسبب آخر. انها قضيتي ومسؤوليتي تجاه نفسي، وتجاه الآخرين، وأحيانا أريد ان أقول انطباعاتي عن الوطن العربي. □



من ذكرياتي قصة القصيدة



كـوليت الخـوري

■ الهـواء عطر... والمـدينـة تتفجر تحتها الينـابيع... والناس يحملون الزهور بيد... وباليد الثانية يحتفظون بالبارود.

نحن في دمشق في الاربعينـات تلك السنوات الغنية التي تألقت بالوطنية وحملت الى بلادنا استقلالها.

***

في مطلع الاربعينات كان بطلا قصتي طالبين في جامعة دمشق.

أولهما كان قد دخل الجامعة سنة ١٩٣٩ وكان يومها في حوالي العشرين من عمره.

ممشوق القامة، مرفوع المنكبين، ليليُّ النظرة العميقة، اسمر.

كان قد جاء من اقصى الشمال الى العاصمة ليدرس في جامعتها الطب.

وفي العاصمة سكن في فندق عائلي صغير، أو ما يسمى بالبانسيون، جاثم هنـاك في نهاية حارة ضيقـة مسدودة في الصالحية... كان اسمها يومها: زقاق دق الباب!

أما الثاني، فقد كان يصغره بثلاث سنوات وربما أربع. وكان قد دخل جامعة مدينة دمشق سنة١٩٤١ ليدرس فيها الحقوق.

لم يكن يشبه الأول سوى بالطلة الحسنة وبالتهذيب الجم وبالحساسية المفرطة.

وأما الشكل فقد كان مختلفا للغاية.

فإذا كان الأول يحضن في نظراته ليل بلادي، فقد كان الثاني يحمل في غرته شمسها.

فارع القامة، هابط الكتف، أشقر الهامة بحري العينين.

كان يسكن مع اهله بيتا كبيرا في «مأذنة الشحم» في دمشق.

ومع ان الحي في المدينة ما جمع بين الاثنين... ومع ان الصف في الجامعة لم يكن واحدا... ولا الكلية، الا ان هناك مجالا هاماً ضمَّهما.

وهذا المجال لا يتأثر بأي فارق من فوارق الدنيا الخارجية.

هذا المجال له قيمه الخاصة وقواعده وقوانينه.

هذا المجال بنى بنفسه بنفسه ومن نفسه عالما... ونصب عليه ملوكا يحترمهم الملوك... وعباد عشق يعبدهم العشاق.

وهذا المجال الذي يتبعه الغاوون في العالم بشكل عام وفي بلادنا بشكل خاص قد ضم طالبينا.

نعم... كان بطلا قصتي في مطلع الاربعينـات يكتبـان الشعر وهما يتهاديان في العشرينات من العمر.

***

ولما كان الأسمر يكبر الأشقر سناً فقد كان يكبره شهرة.

وبتعبير ادق كان في مجال الشعر معروفا اكثر منه.

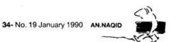
ولا تعجبوا...

ففي مرحلة الصبا الباكر ثلاث سنوات أو أربع تلعب دورا هاما في عمر الانسان.

ذلك لأنها تحسب على المرء واحدة واحدة حتى يعبر سن «الولدنة».

فإذا ما وصل الى المرحلة الثانية، محا الشباب كل الفوارق.

وعلى هذا... كان الأسمر معروفا كشاعر صاعد اكثر من الأشقر.



حتى ان شاعرنا الكبير عمر ابو ريشة عندما سئل في ذاك الزمن عمن يتوسم فيهم الموهبة الشعرية في الجيل الحاضر... جيل الشباب آنذاك... ذكر في مطلع حديثه الصحفي اسم طبيبنا الأسمر.

وكانت مجلة «الأديب» اللبنانية لصاحبها الأديب ألبير أديب، إذ ما ورد في صفحاتها خبر عن طالبنا الطبيب لا تذكر اسمه الا مرفقا بلقب «شاعر».

والأصح... لم تكن مجلة «الأديب» تذكر عنه خبرا الا لأنه شاعر.

وأما ايليا أبو ماضي فقد عده ببساطة واحداً من الشعراء السوريين الكبار... وخصه ذات يوم بنسخة من كتابه قدمها اليه بهذه الكلمات: «هدية صغيرة من شاعر لشاعر».

نعم... في مطلع الاربعينات تعرف الناس الى طبيبنا الأسمر الشاب شاعرا.

***

وأما الأشقر فقد كانت قصته مختلفة.

كان شعره قد ادهش الناس فخافوا ان يتخذو منه موقفا.

كانوا يتمهلون عنده مستغربين متشين، ولا يجرؤون على الحكم عليه حسب المقاييس العادية.

فقد حملت قصائده الى الشعر العربي نفسا جديدا... وكل جديد، ولو كان باهرا، يخيف.

كان شعره يحوي شيئا ما تعودوه... شيئا بسيطا واقعيا أنيقا... يتسرب الى البيوت من النوافذ كعطر دمشق آنذاك... ويخترق القلوب كخيوط شمسها...

- ٢ -

في ذلك الزمن لم يكن في سورية بأكملها سوى جامعة دمشق..

وكانت جامعة دمشق بدورها تنحصر كلها في مبنى كلية الحقوق اليوم.

وبتعبير آخر كان مبنى الحقوق اليوم هو وحده جامعة سورية.

وكانت هذه الجامعة تجمع بحق... اذ انها كانت تضم الطلاب المختلفين كلهم في باحتها الأنيقة الخضراء... فيتوزعون حلقات حلقات... حسب ميولهم العلمية والأدبية والسياسية.

وكانت الحلقة التي تضم المهتمين بالأدب وبالشعر من اكبر الحلقات.

وكان أفرادها يتمشون في حديقة الجامعة الوارفة. يتناقشون، ويحلمون، ويبنون بكلماتهم عالما أجمل..

ثم يخرجون من الجامعة، ويتدرجون، دون ان يكف نقاشهم، باتجاه بيوتهم... أو باتجاه أحد المطاعم او احد البارات في المدينة... وعلى الغالب باتجاه أحد المقاهي...

كانت دمشق في تلك الأيام صغيرة ململمة انيقة يعرف كل شخص فيها جاره وجار جاره..

وكانت باراتها تعد على الأصابع مثل بار مالك أو فريدي..

وكانت مطاعمها معروفة لحقت منها - أنا شخصيا - في مطلع صبايا مطعم سقراط ومطعم اللوازيس.

أما مقاهيها فهي التي اختصت باستقبال أهالي الأدب، والفن..

وكان الرواد منهم أمثال احمد الصافي النجفي وعباس الحامض ويحيى الشهابي وسعيد الجزائري وغيرهم قد اختاروا منها مقرا لهم... مقهى متطاولا ضيقا دافئا يشبه القطار وقد توقف عند نزلة فكتوريا.. وكان يسمى مقهى البرازيل.

انا أعرف هذا المقهى، فقد ذهبت اليه في آخر أيامه وفي بداية ايامي، واعتبروني يومها ضيفة شرف، لأن هذا المقهى لم يكن يستقبل سوى الجنس الخشن... وعدوني يومها وما زالوا جنسا لطيفا.

في ذلك الزمن كان الشبان الذين اختاروا طريق الأدب، يتدرجون من الجامعة صوب مقهى البرازيل، ويتطفلون على الرواد دون ان يكونوا متطفلين.

نحن في الأربعينات..

ونحن في دمشق..

ونحن في الربيع..

ومن لا يعرف دمشق في الربيع في الأربعينات - لا يعرف كيف من الممكن ان تتنفس مدينة عطرا... وكيف من الممكن ان ترتعش شعرا.

من لا يعرف دمشق في الاربعينات لا يستطيع ان يدرك كيف تستلقي مدينة تحت ظلال غوطتها... وتطرب من خرير ينابيعها وتطمئن الى رطوبة انهارها... وتنام.

***

كان الوقت أصيلا وخرج الطالبان من الجامعة، وتدرجا صوب الصالحية وهما غارقان في حديث عن قصيدة ايليا أبو ماضي الأخيرة وتحليل لها.

وخطر لهما ان يذهبا الى مقهى البرازيل كما هي العادة.

لكن الطبيب الأسمر كان مضطرا الى ان يمر الى غرفته في البانسيون ليحمل منها كتابا جامعيا كان قد وعد زميلا له بأن يعيره إياه.

ولم يمانع شاعرنا الأشقر من ان يرافق صديقه حتى نزله.

وعندما وصلا في الصالحية الى زقاق «دق الباب» الضيق المسدود الذي يجثم هناك في نهايته البانسيون الصغير.

استأذن الطبيب صديقه الحقوقي قائلا:

- هل تنتظرني دقيقة؟

فأجابه:

- طبعا...

واندفع الطبيب في الزقاق مستعجلا حتى اذا ما وصل الى باب البانسيون التفت عفويا يتفقد صديقه.

واحس هذا الأخير بقلق الطبيب فهز رأسه وطمأنه قائلا بصوته الممتلىء الأبح:

- انا في انتظارك

انسابت العبارة في سمع طبيبنا الشاعر سحبة موال، سحبته الى هنالك... الى الشمال...

وتخيل حبيبة بعيدة تنتظره...

حبيبة واقفة وراء نافذة بيتها... يهف قلبها لأي طيف يمر في الدرب الكئيب ويهمس فمها في اذن الربيع رسالة الى الحبيب...

«أنا في انتظارك»

وأطربته اللوحة، ودارت الفكرة في رأسه، وسكرت من مشاعره..

وعندما عاد الى صديقه حاملا كتابه كان شاردا، تدور أفكاره على أوزان ربيعية.

ولم يتضايق الحقوقي من شرود صديقه، بل لم يشعر اصلا بهذا الشرود لأنه كان هو نفسه محلقا مع عطر دمشق، يكتب بالعطر في الأجواء حكاياته.

وهو أيضا كان يتخيل حبيبة تنتظر وتتساءل لماذا لم يعد إليها الحبيب.

ومر المساء نغمات وقوافي بين شاعرين شابين من بلادي.

ولم ينم طبيبنا الأسمر ليلتها الا مع الفجر وهو يحضن طيف حبيبته على الورق.

وعندما استيقظ في الصباح، كانت قصيدة «انا في انتظارك» تنتظره مرتاحة على وسادته،

فابتسم وراح يقرأها من جديد:

«أنا في انتظارك يا حبيبي والورود

«وهي، تسائلني: حبيبك هل يعود؟



من غيري قادر على أن يحتمل معاً عبد السلام العجيلي ونزار قباني ؟

«هذا شبابي منك أذوته الوعود
«فارحم شباب الورد من حرقات نارك
أنا في انتظارك . . .
«أنا في انتظارك قد ملأت بك الدنى
«وفرشت دربك بالزهور وبالجنى
«فرغت كؤوس القوم الا كاسنا
«وغفا الندامى كلهم . . . الا أنا
أنا في انتظارك . . .
«أنا في انتظارك كالدجى ترجو صباحا
«خطر النسيم على الجداول ثم راحا
«والطل ذاب نثيره ، والعطر فاحا
«والفجر انت . . . متى تعرى من ازارك
أنا في انتظارك
«انا في انتظارك بين أشباح المغيب
«أهفو لطيف مرّ في الدرب الكئيب
«وأقص أحزاني لنجمات الغروب
«يا حلو ، يا عذب المقبل ، يا حبيبي
أنا في انتظارك . . .

- ٣ -

القصيدة عرفت مجدا يفوق ذلك الذي عرفته فيما بعد أغنية ام كلثوم التي عنونها الشاعر بيرم التونسي بالعبارة نفسها . . عرفت مجدا في دمشق وفي بيروت . فقد كان طبيبنا الأسمر يتردد اسبوعيا الى البلد الشقيق .

ذلك . . . لأن بيروت في ذلك الزمن البعيد كانت تبدو لأولئك القادمين من المناطق السورية النائية كأنها تتمة لدمشق بل وكأنها امتداد دمشق الى البحر .

فقد كانت شبه ملتصقة بالعاصمة ومثل العاصمة كانت متألقة ومزدهرة .

واذا كانت دمشق قد نبعت من الصحراء زمردة خضراء ندية ، فان البحر هو الذي قذف بيروت الى الشاطىء لؤلؤة شقراء .

نحن في الأربعينات . . .

في تلك السنوات التي كانت احلام الناس فيها اكبر منهم ، وكانت أمانيهم لا تتناسب وامكاناتهم ، . . . تلك السنوات التي ظنت فيها بلادنا بان العتبة الوطنية التي ستجتازها ستحملها الى القمة ، وما أدركت ان هذه العتبة ستؤهلنا فقط لأن نبتدىء من السفح .

* * *

في بيروت كان الأدباء السوريون يترددون الى مقهى «أبو عفيف» في ساحة البرج ، فيلتقون هناك بزملائهم اللبنانيين ويتبادلون أخبار مدينتهم حروفا منمقة وكلمات منتقاة .

وكان طبيبنا الشاب معروفا في ذاك المقهى ، فقد كان أحمد الصافي النجفي قد عرفه ، قبل سنوات ، الى الأخطل الصغير وأمين نخلة ، وقدمه اليهما شاعرا ، فوجد الطبيب مكانا له في حلقة الأدباء .

وعندما أقبل عليهم ذات مرة حاملا معه قصيدته الجديدة المغمسة بربيع دمشق لاقوه بالشوق واستقبلوها بالاعجاب الشديد حتى انهم صاروا يطالبونه بالقائها كلما جمعهم به مجلس .

وفي كل مرة كانت القصيدة تلاقي استحسانا وتكسب معجبين جددا . . . حتى ان واحدا من الذين لعبوا دورا هاما في حركة النقد الأدبي وكان تقييمه لأي انتاج مقياسا ، اعتبر «أنا في انتظارك» إحدى أجمل قصائد الشعر العربي المعاصر .

وهذا المديح للقصيدة على لسان مارون عبود كرس صاحبها شاعرا كبيرا .

* * *

اثنان فقط لم يبلغ اعجابهما بالقصيدة شأوه .

وهذان الاثنان هما بطلا قصتي : صاحب القصيدة . . . وصاحبه !

فأما الطبيب الأسمر ، فمع مرور الأيام واتساع التجربة والتعمق في الثقافة ، صار يحس من ناحية ، بأنه لم يأت بالجديد . . . بل اكثر من هذا صار اذا ما حدث له وقارن قصيدة نظمها بما نظمه شعراء قدامى من قصائد ، وجد انه لم يأت بما يماثل ما جاؤوا به .

ومن ناحية ثانية ، تبين له انه اذا كان يندفع لكل رفة عاطفة فيعبر عنها تعبيرا شعريا فان هناك خواطر كبيرة تختلج بها نفسه . . . وآراء ونظريات . . . لا تجد مجالا لها في الشعر .

الشعر عطاء جميل حقا . . . الا ان الحياة ليست وقفا على الجمال وحده .

انه طبيب وبحكم مهنته هو يغوص في مجالات بؤس البشر ، فتفيض نفسه بمشاعر متضاربة عنيفة . . . عليه ان يعبر عنها ليرتاح .

لكن الأوزان لا تفسح له مجالا لهذا التعبير .

الأوزان تهذب مشاعره . . . تشذّبها . . . تنقيها . . . ثم تطلقها في الأغلال . . . !

وابتدأت حماسته للشعر تتضاءل . . .

وراح ينبش في مجالات الأدب عما يلائم هذا الخضم الهائج في أعماقه . .

فابتسمت له المقالة . . .

وفتحت له القصة ذراعيها . . .

وبقي الشعر بالنسبة لقلبه فقط الصديق الحميم . .

* * *

أما شاعرنا الحقوقي الأشقر ، فقد وقف عند القصيدة وحيالها متحيرا .

جميلة هذه القصيدة وناعمة . . . انما هي لا تتناسب ومزاجه !

ربما لأن هذه الرومانسية المضخمة ما عادت تنسجم والحاضر .

وربما لأن حبيبته هو لا تقول له :

«أنا في انتظارك قد ملأت بك الدنى
«وفرشت دربك بالزهور وبالجنى
«فرغت كؤوس القوم . . . الا كاسنا
«وغفا الندامى كلهم . . . الا انا
انا في انتظارك . . .

لا !

حبيبته هو تعرف انه اذا ما مضى فهو لن يعود . . .

وهذا ما يجعلها تتساءل ببساطة وبواقعية : لماذا ؟

«لماذا . . .
«تعود السنونو الى سقفنا
«وترقص في الضيعة الميجنا
«وتضحك كل الدنى
مع الصيف . . . الا انا . . .
لماذا . . . »

- ٤ -

نعم . . . لماذا ؟

لماذا يبقى الشعر العربي سجين القوالب القديمة ؟

لماذا ينطلق الانسان بحثا عن الحرية وتبقى القصيدة مكبلة بالأغلال . . . لماذا ؟

ويتساءل الطبيب بدوره :

لماذا يظل الشعر ملجأ معظم عشاق الأدب في بلادنا ؟



لماذا تظل القصة بعيدة عن مطالنا؟
لماذا نخافها وكأنها ليست لنا؟
ولماذا نستهين بها وكأنها لا تقدر ان تستوعب واقعنا؟

وصدف ان أقامت مجلة «الصباح» في تلك الفترة بالذات، أي في سنة ١٩٤٢، مسابقة قصصية جائزتها خمسون ليرة سورية تطوع يومها لدفعها... الكبير دائما عمر ابو ريشة... فهرع طبيبنا يسجل قصة خطرت له حول موضوع طبي كان قد شغل تفكيره.

كان عنوان القصة «حفنة دماء».

وهذه القصة، كما يقول كاتبها «ما هي في الحقيقة قصة. هي واقعة من وقائع الحياة تمتزج فيها حقائق العلم بشيء من خرافة الأساطير...».

فقد كان الموضوع الذي بحثه طبيبنا من خلال قصته يدور حول ما اذا كان الدم مادة كيماوية مركبة كما يعتقد هو... ام انه كما تقول الأساطير مركب سحري له قداسته وله اثره في الطباع والمشاعر، وفي مصير كل انسان؟

واشترك في المسابقة.

وعندما وصلت القصة الى أيدي المحكمين، وكانوا ثلاثة: فؤاد الشايب وصلاح المحايري وابراهيم الكيلاني، توقفوا عندها معجبين... وتحدثوا عنها طربين... ومنحوها الجائزة الأولى.

وبالطبع سر طبيبنا بالفوز...

إلا ان سروره لكونه وجد أسلوبا في الأدب غير الشعر قادرا على استيعاب مزاجه سره اكثر، فاندفع في مضمار النثر.

اصبحت له زاوية اسبوعية ثابتة في مجلة «الصباح» وضع لها عنوان «خيوط من نور» وذيلها بتوقيع «مصباح». وصار يسجل فيها آراءه حول المواضيع الكثيرة التي يطالعها.

اما القصة فصار يسكب الحوادث التي تعترض حياته كطبيب في قوالبها، فلانت لديه القوالب، وامتثلت له، فازداد بها اهتماما. وقل نصيب الشعر من انتاجه كما من نفسه، وتألق بين يديه النثر.

كانت كتاباته تلاقي نجاحا يوما بعد يوم، فقد كان في مجال القصة بشكل خاص، كما صديقه الأشقر في مجال الشعر، يحمل الى الأدب شيئا جديداً.. شيئا بسيطا أنيقا... شيئا من صميم الواقع كان الناس ينتظرونه بشوق.

ومع انه ظل يكتب الشعر...

ومع انه، بمناسبة احداث الجلاء وضرب مدينة دمشق سنة ١٩٤٥، ساهم مع مجموعة من الشعراء بينهم طالبنا الأشقر بإحياء أمسية حماسية في سينما روكسي، الا ان صفة القاص كانت قد غلبت عليه.

وعندما تخرج من الجامعة في نهاية السنة ذاتها كان لا يكتب تقريبا الا القصة.

أما بطلنا الأشقر... فكان خلال تلك السنوات قد استطاع ان يفرض شعره الجديد الحديث على الناس حتى انه عندما تخرج من الجامعة وانخرط في السلك الدبلوماسي كانت شهرته كشاعر تطبق الآفاق.

وغادر طبيبنا دمشق عائدا الى بلده في الشمال ليمارس الطب هناك في البادية، وليجمع تجاربه في كتاب يتحدث عن عيادته في الريف.

وغادر الحقوقي الدبلوماسي ايضا مدينته دمشق كما تقتضي وظيفته، وابتدأ يجوب العالم.. ليرسم كل ما يراه بالكلمات...

- ٥ -

ومرت السنوات.
خمس عشرة سنة تقريبا.

وكبر الاثنان قدرا وشهرة...
وكبرت انا سنا!

صار دوري انا ان اتهادى في العشرينات من عمري.

وذات يوم من سنة ١٩٥٧ وعلى وجه التحديد من شهر أيار، رن الهاتف في بيتي بعد الظهر وسمعت الصوت الابح يسألني:

- ماذا تفعلين؟ هيا هيئي نفسك... سترافقينني الى محاضرة...

كان الصوت صوت الطالب الحقوقي الأشقر الذي أصبح رجلا ناضجا ودبلوماسيا مرموقا وشاعرا تسبقه شهرته.

وكانت المصادفة قد جمعتني به قبل شهرين لكنه استطاع على تموجات شعره أن يجعل المصادفة... تستمر..

أجبته ان لدي موعدا في الثامنة مع استاذي وهو يعرفه.

وأستاذي أديب كبير وانسان راق اسعدنا الحظ ايام الدراسة بأن يعلمنا عدة سنوات الأدب العربي.

وبقيت بعد الدراسة... وما زلت حتى اللحظة اناديه استاذي.

وما عدت اليوم اذكر لماذا كنا استاذي وأنا قد تواعدنا في ذلك المساء.

ربما، اذا لم تخني الذاكرة، لأنني كنت أقوم بدراسة عن الأديبة الفرنسية كوليت، وكان قد وعدني بأن يحمل الي دراسات كتبها عنها.

المهم ان الشاعر قال لي:

- لا تقلقي... استاذك صديقنا... وستجده قطعا في الأمسية القصصية... ثم ان المحاضرة تكون قد انتهت في الثامنة... هيا هيئي نفسك... سأمر بك بعد قليل.

وحين سألته عن سبب اهتمامه بتلك الأمسية، أجاب معاتبا:

- أراك تكتبين في الصحف... وتهتمين بالأدب وتنظمين الشعر وتؤلفين... ومع ذلك انت تجهلين تماما الحركة الأدبية المعاصرة. هيّا معي لتستمعي الى احسن كاتب قصة في بلادنا... هيا معي لاعرفك الى أروع بدوي عرفته المدينة وأورع حضري عرفته البادية...

ورافقته الى احد الأندية الأدبية في شارع أبي رمانة.. في دمشق، وجلست أصغي في نشوة الى صوت دافىء يقرأ علينا قصة جميلة عنوانها «أينما كان».

* * *

وعندما نزل الطبيب القاص من على المنبر... اقتربنا منه. وكان هو قد دنا. وبعد ما تعانق الطالبان القديمان في شوق ومودة، قدمني الشاعر الكبير الى القاص الكبير... معرفا هذا الأنا المتواضع بتلك الكلمات:

«- نهر حساسية يعد بألف فردوس اخضر... بحقول قصائد تنتظر ان تقال...»

وبينما كنت اتمعن بهذه الكلمات الجميلة تقال بشخصي لمحت في البعيد استاذي يحدق الينا، ويركز نظارته على عينيه.. ثم يقترب.

ورحب الاثنان بأستاذي الدكتور ابراهيم الكيلاني الذي قال مبتسما:

- كنت اتساءل من البعيد.. من هذه الصبية التي تقف بين عملاقي القصة والشعر؟

فغلب الغنج لساني، ووجدتني أقول:

- ومن غيري - تلميذتك يا أستاذ - قادر ان يحتمل معا عبد السلام العجيلي ونزار قباني؟

فقال الدكتور ابراهيم معاتبا:

- على هذا... انت تسيب حتما أننا على موعد؟

فتدخل نزار:

- لا والله... لم تنس...

وتمتمت انا في صدق:

- لا... لم انس... «أنا في انتظارك». □

الليل والورد..
قمر يقترب

محمد حسن الحربي

قاص من الامارات العربية

■ يغرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراني معك وحدك، في الداخل، شمس نهار. يغيب هذا الخارج كله عن قلبي وعيني، يقذفني بكلي الى كلي، فيلملم بعضي بعضي، ليتماسك في وجه الوحدة الأليمة، في غرفة تبدو قبراً مختلفاً عن كل القبور، متميزاً عن كل القبور، يأخذ اختلافه وتميزه من اختلاف ألمي عن آلام الناس، وتميز حزني عن أحزان المخلوقات كلها في هذا الكون الفسيح، الضيق، المقبرة؛ هذا الكون المملوء بالأحياء، الخالي من الأحياء، الفارغ من أية حياة.

معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرفتي من هذا الخارج، هو يغرق في ليله الميت، وأنا يشيعني هذا السكون المطبق، المخيف من حولي، الى موتي البارد داخل هذي الجدران الأربعة، داخل هذا الجسد. تبترد روحي فتصقع مثل عصفور في ليل شتاء مطير. لا أحد هنا، لا أحد هناك، ولا أحد في اي مكان، الا أنتِ تجعليني في الداخل شمس نهار. تستمعين اليّ كاجمل امرأة صديقة ألتقيتها في حياتي القصيرة، الطويلة. أنت سيدة جليلة مثلي باشارة من طرفك تخرج الشمس من الأرض على السماء، وباشارة يغوص القمر على الأسماك في البحر. كم تؤانسيني ايتها السيدة الجليلة! كم تأنسك روحي الباردة المرتجفة! كل ليلة، عندما التقيك، يتوقف هذا الشخب المؤلم في قلبي وتنفرش ضلوعي. أنت، أيتها السيدة الجليلة، ايتها الجليلة، وحدك احبك! وحدك الباقية على حبي. أنت الجليلة الوفية، البديعة اللطيفة، رائعة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب، سامية الروح. أنت، أيتها السيدة الجليلة، الوفية، البديعة اللطيفة، الرائعة الشفيفة، النقية القلب، العالية الروح! أنتِ وحدك حبي والآخرون كرهي. وحدك جنتي والآخرون جحيمي. انتِ اختصار الوجود في وجه قمري وديع. اختزال الحياة في مساحة يمتزج فيها أبيض بأصفر رائق. ايتها السيدة الجليلة، عالية المقام، ما أجملك! كم أنت جميلة مثلي! أيّ سر في عينيك الواسعتين؟ أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحمر عليل؟ كم هو مرهف قدك! يانع مثل نضوج جسدي الغائر، مهيب يختصر المدى ويحسر العين عما هو موجود سواه. أيتها السيدة النضيرة، أي رحم شكلك؟ من أين ترى بدؤك، أين منتهاك؟

بلا حركة تجسدين فعلا.

بلا كلمة تكتبين قصيدة.

بلا ماء طوفانك.

. . . وتضيع الجهات ساعة بدء الرحلة معك، ساعة بدء الرحلة معي.

لا أدري كيف ابدأ حديثي معك، فأنا امرأة مثلك أيتها الجليلة؟ تعالي، تعالي أحدثك عن نفسي. أراني مدفوعة للكلام اليك: في داخلي، ايتها السيدة النضيرة، انشراحات رهيبة تصدأ لها نفسي، ولا أكاد أفكر معها في هذا الوجود، أصير عمياء لا اراه. شروخ، يا سيدتي الجليلة، أحسها تتوالى في حدوثها ولا أطيق احتمالها، إنها كما انهدامات قوية لها دوي يضجُ لها رأسي، وأفقد معها أذنيَّ فلا أسمع. أخاف منها على



نفسي كثيراً. انا لا أعرف مصدرها. اني أعيش تأزما لا أقدر على الحكي عنه أو فيه الى أي أحد إلاكي، الوحيدة في عالمي. إنه يرتفع شيئا فشيئاً، يصل ذروته.

أيتها السيدة الجليلة المقام، صار مؤكدا أني سأدفع ثمن الذي يجري مرضاً لا يفيد فيه علاج، وربما موتا مفاجئاً.

كنت، قبل بدء الانهدامات، أرقب صحتي بافراط؛ أتحرك كثيراً، اتغذى، وأنام طويلا. صارت المسألة الآن صعبة عليّ. تدابرنا انا ومزاج الاقبال على الحياة التي كانت يوما ممتلئة، صرت، كما ترين، أشكك في جدوى الحياة، بأن لي هدفاً يستحق أن أعتني له بنفسي، ولمَ أهتم؟

أنا لا اتهم نفسي بالكذب ظلما؛ أراني مظلومة بالذي يحدث لي: هل لديك تفسير لهذا؟ كم الذي يحدث لي قاسياً الى حد الموت. الموت ربما أهون عليَّ منه. اكتشف، ايتها الجليلة، اني اكتشف، يوما بعد يوم، اني لست قوية لأتخذ أي قرار، أي قرار أفصل فيه بين عاطفتي ومصلحتي في هذي الحياة. أسألك، فأنت مجربة:

ترى هل يندفع أحدنا الى شيء دون أن يجد فيه اشباعاً ما؟

دائماً، نعم، دائماً، صدقيني أيتها العالية الروح، تختلط عليّ هذي المسألة تجاه أمور تنهض امامي هكذا فجأة بلا مقدمات. الأمر المحزن الآخر، أيتها الصديقة، ان الانسان، وأنت مثلي انسان، يتهيب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل الى المشاركة، هؤلاء، لو تدرين، جحيم لا يطاق. إنهم لو عرفوا ما أريده، ما أحدث به نفسي، فلن يصغوا اليّ بحيادية. صدقيني انهم لا يحبون أمثالنا، أنا وأنت، الاّ اذا كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري. يا صديقتي الوفية، الحقيقة أقولها لك؛ إنهم كانوا ينظرون اليّ كمزيج من الليل والورد، وكلما كنت اقترب منهم بمزيجي هذا، يقولون (ان القمر يقترب) لكنهم أحرقوا اشياء كثيرة داخلي تصعقني ان تذكرتها الآن. كنت ألتذ لافتتانهم بي، لأني كنت احسب ان هذا الافتتان قوة تزيد فيهم حب الجمال، لكن، وهذا ما يفجعني، ولد عقابي من رحم لذتي الصغيرة هذه، وعلمت، بعد زمن، أن حبهم لي هو تكشيرة انتهت، يا سيدتي، انتهت... بتثاؤب مغرق في الأملال... انه فصل آخر من المهزلة هذي التي ابتسم لها ألماً.

أنا، وقد لا تلاحظين، دائمة البسمة، لأني دائماً أراني امام مهزلة بشرية لا تكاد تنتهي فصولها ابدا. دائماً أراهم يضحكون، لكن بعد سنوات وسنوات، اكتشفت انهم يضحكون من صعوبة البكاء...

أمري غريب، أليس كذلك؟ لكن الأغرب هو أمرك انت. تعالي، قولي لي: أليس لك فم ولسان وشفتان؛ مثلهم؟ أليس لك قلب لا يتسع لكلام، وصدر لا ينغلق على بوح؟

أنا ادري انك مثلي؟ لك قدرة على فعل ما أفعله، لكنك لا تودين عمل شيء غير سماع ما أقوله، غير ما أشكو لك منه، لأنك، ببساطة، لا تريدين ان تكوني جحيماً مثلهم، مثل هذا الخارج الهارب مني بصلفه وعناده، بعماه وغطرسته، الخائفة منه بضعفي على مواجهته، بكرهي له كله بلا تفاصيل... وهل مهمة التفاصيل لجسم مكروه من رأسه (السمكة تفسد من رأسها).

بصمتكِ الموشكُ الكلام، بوجهك الحاني، وبعينيك البريئتين مثل السماء، صرت سيدتي القريبة من قلبي، صرت الحبيبة، فكانك الى جانبي هنا، سريرك عند سريري، تطلين عليّ بصمت مثل كلام جميل، وبصمت ترقبين حواراتي الجسدية في ليلي العجيب، ونهاري المنفلت من حسبة الزمن.

آآآه يا سيدتي، آه. أنا ابكي بدمع أكثر ملوحة من دمع أي أحد. أنا أتألم من قرن كامل، من قرن، منذ الآه الاولى التي خرجت من شفتين لبشر مثلنا، أنا وأنت، آه يا سيدتي، آه. أنا لا أدري عما اتحدث، أثقلت عليك... أثقلت. هل تسمين حديثي هذا هذيانا. عبثا؟ لا بأس، فليكن، سمه ما شئتِ، فأنا لن أتوقف عن الكلام، ولمَ اتوقف عنه؟ أنا احب الحياة، أنا مخلوقة لأحيا، انظري الى هذا الجسد المتماسك، هاه، انظري... انظري، لا أحد هنا غيرك، دعيني أتفحصه معك وأنت احكمي، فأنا أثق بكل ما تقولينه. لحظة واحدة من فضلك قبل ان تتكلمي، لحظة واحدة كي ألقي عني هذي الملابس، اهم. انظري... ما رأيك؟ قولي أيتها الجليلة، أرجوك ماذا ترين؟ حتى نفسي لم تصدأ، عواطفي لم تصدأ.

أصمتُ الآن لأستمع اليكِ، تكلمي ايتها الطيبة القلب، الشفيفة، يا صديقتي.

- ....

أصمتُ الآن كي تتكلمي. تكلمي. قولي الحقيقة مثلما قلتها أنا قبل قليل، قوليها ولا تتحرّجي من شيء.

- ....

لا، لم انغلق على نفسي، ولم انطو. لم يبتلعني الحزن في جوفه ويلغني بدفئه البارد. أنا أوافقك (مثل كهف في جبل ثلج هو جوف الحزن الكبير) لكن قلبي ليس قلب راهب، ايتها السيدة الجليلة، ليقبل بالتذاذ ان يصير ذبيحاً. والى متى الانتظار؟ أو تريدينني أجلس حياتي كلها أغزل للصبر ثوبا، أوليس غير الدموع امامنا عندما تتكسر الاحلام؟ لِمَ اترك الحزن يغضّني ويفعل بي ما يشاء بعد ان فعل الأشتهاء العنيف ما يشاء؟ صحيح ان لذاك يومه الذي اغتيل فجأة، لكني، ايتها الجليلة، لن أدع نهار ما بعد الفجاءة المفجعة ينال مني. كيف تريدينني روحاً تعباً، بعد ان كنت سيدة التعبير؟

كنت أسبر اختلاجات الناس واحساساتها، ألتقط كل ما في نفس أحدهم: نأمة حزن، رغبة انتشاء أدخلها ارتجافها العنيف. وجوههم كانت تنبئني بكل ذلك فأستجيب لمن اشاء وألتذ. الآن، الآن، الآن، ايتها السيدة الجليلة، الآن انت وليس غيرك تقولين ما يجتاحني بشميمه المميت من كلام، تريدين منح هذي الرائحة القاتلة ثباتاً، وحدةً، لتدمير البقية الباقية من كياني.

هل أنت مثلهم جحيماً؟(!) جحيماً في قربي، بجانبي، وسط اشيائي الصغيرة الحميمة، بيني وبين جدران غرفتي.

- ....

تعالي لأقبلك، تعالي لنبقى صديقتين جليلتين، فلولاك ايتها المرآة الشفيفة لمتُ من زمن. □



البكاء بين يدي فاطمة

عبد الكريم العودة

شاعر من المملكة العربية السعودية

■ يبارحك الأصدقاء، إذا بارحتك الأغاني الحزينة . . .
أو بارحتك الهموم
تبارحك الفرحة البكر، حين تبارح «أرواد»
يخمد ذاك البريق المشعشع في عين «فاطم»
تنكرك الطرقات، وينكرك الطيّبون
اذا عثرت خطواتك في سيرها
فأنت مدين لهذي الطفولة، بالحزن والوطن المتناثر
خلف البحار
وكيف سترجو شفاءك من وطن، يتفشّى
بصدرك، كالجثة الفاسدة
لأنت المواويل للبحر، إن هدأ البحر
أنت السكينة للنخل، إن أثمر النخل
أنت العصافيرُ، تجمع أعشاشها في الحديقة
كيف تبارحُ هذي العصافير،
تتركها للكلاب
فتقتلَ أعشاشها النابضة ؟!
أما زلت ترحل بين فيافي الجزيرة، دون غطاء
على الرأس يحميك من لسعات الهجير، ومن
بؤس تلك التلال من الخلقِ

ها أنت تجترح الموبقات، وتشعل عشبة نارك
ماذا رأيت ؟
أطفت على مهل حول سور المدينة في ليلة شاتية
أأحرقت عشبة قلبك بين بيوت الرياض العتيقة
والصندقات
رأت عينك المستثارة ما لا يُرى ؟
مخزنٌ ما يُرى !
هل تركت فطورك عند الصباح، لتأخذ فاطم ـ عمداً ـ
الى المدرسة ؟
وكيف ستجلس «فاطم» في الدرس،
كنت تعلمها الأغنيات الحزينة
تغرس فيها بذور البشارة
لكنها حين تجلس في الدرس
ـ ما هذه الثرثرات السخيفة في الدرس ـ
لا زلت تحلم في طفلة تستبد بما حولها
وتعيد صياغة أحلامها، وما شوّهته القبيلة
من وجهها الغجريّ
ستقرأ بين دفاترها ما رواه «غريب»، عن الدار
ما ضيعته القبيلة من دمِهِ الأخضرَ المتوهِّجِ

كان يحاصر أجسادهم
وكانت قبائلهم تحتسيه اذا وردت موردا في الظهيرة
تمزجه بحليب النياق إذا دارت الكأس بالمائدة
وهذا الغريب له شأنه يوم يرتد منتصرا
يوم يجمع كل شتات ملامحه، وأصابع كفيه
من ردهات مخازنهم
سوف يلتف حول أسرتهم حين يحتفلون ـ كعادتهم ـ
بمعاشرة النوق
ترقص «راشيل» فوق عباءاتهم، رقصة الليلة الدموية،
حيث يمسّد لحيته شهريار . .
وحيث يهب الغريب على الزرع مثل رياح الشمال، المثيرة
ينشر بين المداخل رائحة الشرق
يشعل قنديله المتجهم حول نجوع قوافلهم
هكذا سيكون له شأنه
فهل كنت تبعث هذي الدماء الحزينة، في وجه فاطم
فيها تكفكف من قهقهات دفاترها . . . ؟
أناديك باسمك كي يعرفوك وتعرفهم
فاما قرأت الجريدة لا تَفْتَجِعْ بنقيق الحضارة،
تلك حضارتهم
وما أنت إلاّ الشهادة للعصر
لست الشهيد الوحيد على أمرهم
فحين تحاصرك الهمهمات، وتقفو خطاكَ الوجوه
التي تدبر أمرك،
تلزق مثل اللّبانة بين شراشف نومك
كالزيت في فتحات ثيابك
لا تبتئس
فلست الوحيد الذي نبذته العشيرة
ضيعه أهله
تركوا أمره للدروب العسيرة تحثوا عليه التراب
هناك الصعاليك في واد عبقر يمتحنون الخيولَ

يعدون قهوتهم فوق نار مجوسيةٍ
هذه القهوة العربية سوف تكون سجالاً
سيشرب كسرى العرب
قهوة ما احتساها على ظهر بغلته
ولا خطرت بشؤون مناماته
يوم «قايض إست العبور بإست المرات
لا كان ذاك الممدد للذبح
سيد تلك البلاد»[1]
أكنت تعلم «فاطم» هذي القراءات ـ كيف
يعد الصعاليك قهوتهم . .
ثم كيف ستقفز فاطم في ثوبها المتورد، يلعب فيه
الهواء الندي، تأخذ دلّتها وفناجين جدّتها
وتصب لهم قهوة الكبرياء
تودعهم بمقاطع من شعر «سعدي»
وما قاله الشعراء عن النخلة العربية
تهمس في خيلهم: لن تطيلي الغياب،
وترفع حناءها للوداع
ستفتح «فاطم» شباكها، بعد دهر من الانتظار
ولا بد، في البدء، من أن تزيل الغبار الذي ملأ السقف
ما نسجته العناكب بين فساتينها من ركود المشاوير
تفتح شباك غرفتها للهواء الجميل مع الصبح
للصخب المتوهج عند الصعاليك
للأغنيات التي اشتعلت نارها في ثياب العشيرة
تنشدها الفتيات ـ الصغار
ستهتف فيها طيور الحديقة
ترسلها السعفات الى شجر الطلح
يغتسل الرمل والسنبلات بهاء الأناشيد
تدخل هذي الأناشيد في كل بيت
كما يدخل الضوء في غرفة،
ملّها الانتظار . . ◻

اشارة:
١ . المقطع من شعر الدكتور عبد اللطيف عقل في قصيدته «ملاحظات أحد الخوارج على اتفاقية التحكيم» في مجموعة «هي أو الموت» ١٩٧٣.

«يسارية» الرواية

غالي شكري

■ تحتل اللغة حيزا ايديولوجيا واسعا في كتابات النخبة اليسارية المصرية، وخاصة الكتابات الفنية كالشعر والمسرح والرواية. وبالرغم من ان اشكالية العامة والفصحى لم تبدأ في صفوف اليساريين المصريين، بل على العكس في صفوف النخبة البرجوازية الوطنية ابان انشغالها بالتمصير الاقتصادي والثقافي، الا انها تحولت من «الهوية» الى الايديولوجية الاجتماعية خلال الاربعينات. وبين الخمسينات والستينات كان المسرح المصري الجديد قد أصبح نصّاً عامياً، وظهر الشعر الحديث في العامية ايضا. وظلت مسألة القصة القصيرة والرواية تتراوح بين الكتابة العامية الخالصة في النادر، وكتابة الحوار وحده بالعامية، وهو الاغلب. ولم ينفرد اليساريون المصريون بذلك، وانما شاعت الاشكالية في الأدب المصري المعاصر كله. ولكنها اتخذت عند اليسار قيمة فكرية مستقلة عن الكتابة الادبية ذاتها.

وبالرغم من ان الجسم الادبي للرواية المصرية قد تجاوز لغويا مسألة العامية والفصحى، الاّ اننا فوجئنا بين عاميّ ١٩٨٣ و١٩٨٧ بصدور روايتين هما التجربة الاولى في الكتابة لصاحبيهما اليساريين أحدهما استاذ في الاقتصاد هو الدكتور خليل حسن خليل مؤلف «الوسيه (١٩٨٣) والآخر عامل نسيج هو فكري الخولي مؤلف «الرحلة» (١٩٨٧). وهما يتشابهان اولا في الفكر السياسي، وثانيا في اختيار مرحلة تاريخية تكاد تكون واحدة كاطار للأحداث، وثالثا في ان كلتا الروايتين حلقة من ثلاثية يزمع كل كاتب استكمالها، ورابعا في التقارب الشديد بين القالب الروائي والسيرة الذاتية لكل منهما.

ان خليل حسن خليل (١٩٢٢) صاحب تجربة متميزة في الحياة، حيث كان جنديا في القوات المسلحة، ولكنه اصر على التحصيل العلمي حتى نال درجة الليسانس في القانون. ورفضت الدولة تعيينه وكيلا للنائب العام فسافر الى بريطانيا حيث استكمل دراساته العليا وعاد أستاذا جامعيا. وقد كتب الجزء الاول من روايته باعتبارها سيرة ذاتية أشبه ما تكون برواية «الأيام» او «اديب» لطه حسين، تثير اشكالية الالتباس في التصنيف النقدي، وهل هي رواية ام سيرة ذاتية.

أما فكري الخولي (١٩١٧) عامل النسيج الذي اشتغل بالسياسة في صفوف الحركة الشيوعية المصرية، فقد كتب روايته شفويا في المخيلة في اثناء فترة اعتقاله، وهو الأمر الذي يؤرخ له في المقدمة الكاتب صلاح حافظ بقوله: «كنت أحد الذين قرأوا هذه الرواية قبل ان تكتب لأن صاحبها كان سجينا معي في منفى (الواحات الخارجة) وكان يرويها ببساطة، جزءا بعد جزء ومشهدا بعد مشهد، على امتداد شهور وأعوام. وكان يمكن ان يعيد رواية أي مشهد فيها حين نرجوه ان يفعل، ودون ان يبذل أي جهد، فهي لم تكن من مؤلفاته، وانما كانت حياته. ولعلي كنت احد الذين حرضوه على ان يسجل على الورق ما كان يرويه لنا».

نحن اذن امام روايتين منسوجتين من خيوط السيرة الشخصية التي يرويها «البطل» بضمير المتكلم. والبطولة مختلفة بين الروايتين منذ البداية، بالرغم من ان البطل «يساري» فيهما معا، ولكنه بطل الانتقال الاجتماعي عبر الثقافة الى شريحة طبقية اعلى في «الوسية»، بينما هو بطل النضال السياسي المباشر في تنظيم سري في «الرحلة».

هذا الاختلاف الاول في معنى «البطولة» هو نقطة انطلاق اساسية نحو مزيد من الاختلافات في لغة الرواية ـ السيرة. وهذا الاختلاف يتبلور على هذا النحو للمرة الاولى في تاريخ الرواية المصرية المعاصرة حيث ان أعمال الروايتين اليساريتين مثل عصام حسني ناصف في «عاصفة فوق مصر» (١٩٣٩) ومثل عبد الرحمن الشرقاوي في «الارض» (١٩٥٤) و«الشوارع الخلفية» (١٩٥٨) و«الفلاح» (١٩٦٨) ومثل لطيفة الزيات في «الباب المفتوح» (١٩٦٠) ومثل محمد مفيد الشوباشي في «الخيط الابيض» (١٩٦٣) ومثل يوسف ادريس في «الحرام» (١٩٥٩)، كانت هذه الأعمال كلها هي أدب «المثقف اليساري» الذي يحمل خطابه الروائي تاريخا لغويا سواء في نطوق الشخصيات أو اسلوب الحكي او في الاصوات الغائبة.

أما العامل الوحيد الذي احترف كتابة القصة القصيرة منذ الخمسينات، فهو محمد صدقي الذي ترك العمل اليدوي واشتغل في الصحافة. لذلك تصبح رواية «الرحلة» لفكري الخولي عملا فريدا استثنائيا، فصاحبها لم يترك العمل في النسيج الى الصحافة او التفرغ للكتابة. ومن هنا فهي تحمل بناء لغويا مغايرا لمعاجم «المثقفين» سواء، واللغة تبني العواطف والأفكار والوعي والوعي الزائف واللاوعي، أو وهي تبني الاحداث والمواقف والشخصيات. وكانت اللغة في الرواية «الواقعية الاشتراكية» خلال فترة الخمسينات وفي نماذجها الشائعة تلعب دورا ايديولوجيا مزدوجا، فهو لا يستتر وراء الاقنعة كالأحلام والفانتازيا، ولكنه دور مباشر في اكثر الاحيان فيبدو كأنه صوت المؤلف السياسي أو اصوات الشخصيات النمطية المنحازة الى الايديولوجية او ضدها للبرهنة على «صحتها» والدعاية لها.

وقد تطورت الرواية التي يكتبها اليساريون المصريون خلال العقدين الاخيرين، وتجاوزت بفضل أجيال توالت في الظهور منذ الستينات تلك المفاهيم الساذجة للواقعية. ان اعمال عبد الحكيم قاسم وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وبهاء طاهر وعلاء الديب وابراهيم عبد المجيد وغيرهم قد حققت انجازات مختلفة في تحديث الرواية المصرية وابتداع القوالب الفنية

القادرة على استيعاب الرؤى الجديدة. ومع ذلك بقيت هناك قلة من «الثوابت» التي اتسمت بها نشأة ومسيرة الرواية المصرية على اختلاف اتجاهاتها ومستوياتها: كاتخاذ «الهمّ الوطني» محوراً اساسيا او فرعيا يستلزم صوتا مضمرا للجماعة في الحدث التاريخي او المصير الاجتماعي لاحدى الطبقات أو الاقدار الفردية للأنا أو الآخر. وايضا كاتخاذ «الارادة» عنصرا فاعلا في تحريك نهائي للاحداث حتى ولو كانت الوسائل التعبيرية محايدة، فاللغة التي تحافظ على هذا الحياد، ليست هي ذاتها محايدة، بل تشارك في عملية التحرك نحو ذات الهدف. وكذلك اتخاذ «الشخصية» كبنية ايقاعية وتشكيلية لها دور اساسي في صنع القيمة الفنية او اللحظة الجمالية، وليست فحسب قوام سيكلوجي او ايديولــوجي. ان أهم أعمال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحي غانم ويوسف ادريس خلال نصف قرن تدعم هذا البناء «الشعري» للشخصية الروائية المصرية.

هذه الثوابت لا تتجلى في مظهر موحد، وانما هي تستحدث لنفسها أشكالا متنوعة من مرحلة الى أخرى ومن جيل الى آخر ومن اتجاه الى اتجاه ومن كاتب الى كاتب وربما من رواية الى اخرى، ولكنها حاضرة في جميع الأحوال. ولكن المتغيرات طوال الربع القرن الاخير قد أبدعت رواية مصرية جديدة كليا، وتحولت الثوابت الى تقاليد ثقافية.

الّا ان هذا التطور الذي ساهم بفاعلية كبيرة في تحديث الرواية المصرية هو نفسه الذي يساهم بنصيب موفور في تأصيلها حتى أصبحت الحداثة الوجه الآخر للأصالة. وهو معنى بعيد عن تعريفات الحداثة الغربية بسبب خصوصية النشأة والتطور في مسيرة الرواية المصرية، حيث أنها لم تولد بصيغتها الخاصة منذ البداية، وانما أخذت وقتا من المعاناة للوصول الى صوتها المستقل والمتفاعل مع الثقافة العالمية، ولكنه الصوت الخاص. وقد كان التعامل مع اللغة من أبرز صور المعاناة التي كابدتها الرواية المصرية في عملية التحديث ـ التأصيل.

لذلك فاننا حين نصف عملا روائيا مصريا بأنه تقليدي فان هذا الوصف يعني من حيث المبدأ ابتعادا لهذه الدرجة او تلك عن الاصالة بمعناها النوعي الشامل، وليس بمعناها الفردي الذي يناقض الزيف.

غير ان روايتي «الوسية» و «الرحلة» تقليديتان بمعنى آخر لا يتناقض مع الاصالة، بسبب خصوصية تجربة الكتابة عند خليل والخولي.

والروايتان كلتاهما تشتركان في «الثوابت» التي سبق ان اشرت اليها. ولكنها الثوابت في الاطار التقليدي حيث يصبح الهم الوطني والارادة والشخصية اشارات عارية من شبكة العلاقات والاحالات التي يمكن في حالات اخرى ان تكسوها بما يتوقف بها عند حدود الايحاء أو الاضمار بدلا

المصرية

من الصراحة المكشوفة.

وهما تشتركان في ضمير المتكلم، فيصبح المنبع الذي تبدأ منه البداية والمصب الذي تنتهي عنده النهاية. لذلك تتخذ الاحداث الموضوعية دلالات مفرطة في الذاتية، فالراوي هو الطرف الرئيسي الذي يشكل قيمة معيارية مركزية تشحب الى جانبها بقية القيم بما فيها الايديولوجية غير المستقلة عن «الذات». ومن ثم يخضع الفعل للصواب والخطأ، وحتى حين يصدر الفعل الخطأ عن ضمير المتكلم فان تبريره «المكبوت» هو ضعف الآخرين او ضعف الظروف. ولا يخلو من المغزى ان الاسم المعلن لضمير المتكلم هو اسم «المؤلف» نفسه لمزيد من الايحاء بواقعية الرواية أو مزيد من الالتباس بينها وبين السيرة الشخصية. وعلينا دون الدخول في سجال أن نقبل ما أعلنه الكاتبان على الغلاف بأن هذه الكتابة رواية. حينئذ فاللغة لا تتعدد مستوياتها، بل تنعدم المسافات بين المؤلف والراوي من جهة، وتتعدد الأصوات الغائبة من جهة اخرى، وتتمور أو تتماهى ألسنة الآخرين مع لسان الكاتب ـ الشخصية المركزية. تقوم اللغة في هذه الحال بدورها الايديولوجي المباشر فقط. ولكنه، مع ذلك، يختلف بين رواية «المثقف» ورواية «العامل».

كتابة الحوار بالعامية اتخذت عند اليسار قيمة فكرية مستقلة

أول الاختلافات بالرغم من تشابه المرحلة التاريخية التي تناولها الكاتبان، أن فكري الخولي «العامل» يركز على ما يمكن تسميته بالثورة الصناعية المصرية أي ولادة صناعة النسيج في مصر في حيز مكاني محدّد هو المصنع والمدينة. ومن ثم كانت علاقات الانتاج والقيمة الاجتماعية في هذه الحدود هي مصدر اللغة: المعجم والتراكيب والايقاعات والصور والدلالات والايحاءات. بينما في رواية خليل حسن خليل «المثقف» تتعدد الأمكنة من «العزبة» ـ المزرعة المملوكة لأحد الاجانب ـ الى الكلية الحربية المملوكة للباشوات الى الجامعة المملوكة لأبنائهم وبناتهم.

علينا ان نلاحظ دلالة العنوان في الروايتين، «الرحلة» التي قطعها نضال فكري الخولي ورفاقه، فهي عنوان زماني لا يحصي الخطوات من القرية الى المدينة أو العكس، ولا هو يرصد المرحلة التاريخية التي يصورها الكاتب، وانما هو عنوان ذو قيمة دلالية من عدة مستويات، أحدهما الاستمرارية والثاني هو المستقبل والثالث هو المجهول والرابع هو الهدف والخامس هو الالتزام بالقيام بها. أما «الوسية» فهي الكلمة العامية التي ترادف «العزبة» أو «المزرعة» التي كان يملكها الاقطاعي في مصر. ودلالة العنوان ان مصر كلها كانت هذه المزرعة التي يملكها الأجانب والباشوات. انها مصطلح مكاني وبنية اجتماعية. ولذلك اختلفت لغة المكان الواحد والزمان المتعدد في «الرحلة» عن لغة المكان المتعدد والزمان الموحد في «الوسية».

وانطلاقا من هذا الاختلاف فإن «الوسية» اعتمدت على العربية الفصحى اعتمادا مطلقا، كأننا أمام صوت واحد) بينما اشتملت لغة السرد والحوار في «الرحلة» على ثمانين في المائة من المفردات والتراكيب، عامية اللهجة كاننا أمام صوت واحد ايضا. وعندما نتذكر ما أفصحت عنه المقدمة التي كتبها مثقف رافق المؤلف في المعتقل من أنه كان يحكي فصول الرواية شفويا من دون ان يخطىء، فاننا نفهم مصدر «العامية» وهو التراث الشفوي للمواويل والأمثلة الشعبية وسليقة هذا القطاع الموهوب من الشعب حين يرتجل الأزجال والنكات والنوادر والحواديت والحكايات العربية المتوارثة. بل ان الروائي الشفوي لا يتردد في تسجيل اجزاء من الموّال، كهذا المقطع:

«يا ليل يا عين قلبي عشق بنت بيضا بتملا والغروب نازل
«والشعر المهدّل على النهود نازلّ
«حطيت ايدي على الصرة وانا نازل
«قالت الجميلة شيل ايدك يا جدع
«لتموت قتيل المحبة.. والغروب نازل»

قد تصبح الثقافة في حياة الأفراد وسيلة الانتقال الى النخبة

وهو مقطع دال في اختيار هذه المجموعة من الصور والايقاعات المتضافرة والمتلاحقة :

«حالة عشق

«الفتاة بيضاء تملأ جرتها من الجدول

«الوقت غروب

«الفتاة طويلة الشعر يصل الى نهديها

«يد العاشق تتحرك على بطنها

«الفتاة تناشده ان يرفع يده

«حتى لا يموت شهيدا للحب في الغروب» .

هذه اللوحة الغنائية المصرية العريقة تشي بلغة الحب التي كان يتكلمها العشاق في زمن مضى أو في زمن يسكن الماضي . والحاضر يتوسل به للافراج عن المكبوت . يتحول الماضي الى فاعلية راهنة . ويتكرر الموال الشعبي في النسيج اللغوي لمؤلف «الرحلة» في مواضع متعددة ، وكأن صوت الراوي قد توحد بالازمنة المتعددة في اطار الضمير الواحد للمتكلم ، لذلك فهو حين «يعلّق» على أحد المواويل فانه يؤكد «وقلت في نفسي : ايه ده يعني؟ ايه البيني ده؟ ايه اللي عمله جبل واندار عمل جمّال وشيله تقيل الاحمال . . يعني أيه ، ويقصد ايه؟ يقصد العمدة علي بيشغّله ببلاش يوم واثنين . . مش معقول . . امال مين اللي تشيله تقل الأحمال . . . » . لعلنا لاحظنا الاسترسال بالعامية كأن الموّال لم يتوقف ، ولكن «الأسئلة» خرجت من الماضي الذي يحكي عنه الموّال الى الحاضر الذي يرتبط بالراوي في طلب الاجوبة .

وحتى عندما يحكي ـ أو يكتب ـ فكري الخولي اللغة الفصحى فانه لا يتخلى عن عامية التركيب «كان كل شيء في الطريق هادئا ، لا حس ولا حركة . لا مكن سريع داير ولا سيور تهتز ولا ضجيج يصر الآذان ، لا عمال بتجري ولا غفر على الباب ولا دم يشد الطريق . . . » . انها العفوية التي تعني «اللابناء» ، ولكنها قد تعني عفوية السيرة الشعبية في تراثنا المنقول على «الربابة» أو عفوية المزيج العجيب من سيولة الحدوتة واحكام النادرة والهندسة الخفية للنكتة .

وعلى غير هذا النحو يكتب المثقف السرد والحوار بالفصحى . وهو قد تحول اجتماعيا بسبب «الثقافة» أو هذه الثقافة المنظمة التي يتوجها المؤهل والعمل الذهني .

انه يختلف منذ البداية في موقع «الأنا» من البناء الروائي ، فهي عند صاحب «الرحلة» اكثر ارتباطا بالمكان الموحد والأزمنة المتعددة حيث الموال ـ الحلم ، ولكن الذات أقل انفصاما عما يحيط بها في القرية والمدينة . أما صاحب «الوسية» فهو ضد المتكلم الذي يعي بطولة الذات في المرايا المعتددة من جميع الزوايا . انه مثلا لا يتردد في ان يكتب هذه الفقرة : «كانت الشقة مؤجر لسيده تربطنا بها صلة قرابة ، بل تربطنا بها صلة أقوى ، هي رابطة الفقر . كان لها ولدان احدهما يدعى حليم والآخر يسمى سعداوي ، لف الفقر هذين الغلامين في غلائله السود كما سيتضح لنا خلال الأيام القادمة ـ وجعلهما أبعد ما يكونان عن السعادة» . هذا الوعي الخارجي في استخدام المفردات المجردة المباشرة كالفقر من شأنها اقتلاع اللغة من منبتها الانساني في لسان المتكلم وجهازه العصبي وغرسها في آلة تسجيل لجهاز دعائي . ومن ناحية اخرى تفقد الاشارة اللغوية دلالتها المركبة حين يصبح الفقر امتيازا يكاد الراوية ان يتباهى به ، فالمرأة قريبته في الدم ولكنها أقرب في الفقر .

لنتأمل فقرة مقابلة في الرواية الاخرى ، حيث يقول الخولي في «الرحلة» : « . . ودخلنا على الفرن فوجدنا ناسا كثيرة ، معظمهم بملابس ممزقة وبجوار بعضهم زلط من النوع الكبير . ولم تكن هذه المناظر غريبة بالنسبة لي ، فقد سبق لي ان رأيت مثل هذه المناظر في بلدنا والبلاد المجاورة . رأيتهم نصف عراة وهم يحملون الزلط ويخبطون به على صدورهم قائلين : عشا الغلابة عليك يا رب . وكنت أسير خلفهم عندما كانوا يأتون للشحاتة في بلدنا» . هنا لا يصبح الفقر ضيفا غريبا أو امتيازا مكبوتا للتفاخر ، بل خيطا طبيعيا في نسيج الحياة . يكمن الفرق هنا بين المثقف والعامل ، في أن الأول يكبت تعاليا اجتماعيا على الفقر الذي ينتسب الكلام عنه الى الماضي أو الى الآخرين ، ويبقى الفقر مع ذلك هو مصدر الامتياز الايديولوجي للمثقف الذي «يتخلى» عن طبقته نظريا للدفاع عن طبقة اخرى «مسحوقة» لا ينسى طول الوقت ان دفاعه عنها هو دفاع عن التاريخ . لنقرأ هذه الفقرة التي يقول فيها خليل على لسان الراوي في «الوسية» : «ومن عجائب التقسيم الطبقي في مصر في ذلك الوقت ان الباشوات كانوا ينقسمون الى فريقين : الباشوات الأصلاء الذين يستمدون باشويتهم من ثرائهم ، وفريق باشوات الجيش (الذين) تدرجوا من رتبة الملازم الى رتبة اللواء» . ودق جرس التليفون في مكتب الباشا ـ اللواء الذي خرج وبقي الراوي ، فأمسك بالسماعة ، وكان هناك صوت انثوي يقول : آ آهْ : «قالت آه هذه بطريقة فيها موسيقى القرب والجاز والموسيقى الكلاسيكية جميعا . فيها عذوبة صوت أخذ على لغة الباشوات كذلك فرقعة الجنس ودغدغة الاغراء» . لنقارن بين اشارات الفقرتين ، وذلك الموّال الذي لم ينطق به الراوي في رواية «الرحلة» . لغة الباشوات ، دغدغة الاغراء . تعميمات قيمية تفقد دلالتها المفترضة ، وتفرض دلالة اخرى هي ان «المؤلف» الذي أراد من الراوي ان يكون وجها وقناعا في وقت واحد قد أحبط ـ عبر الاستخدام الخارجي للغة ـ الاعلان الايديولوجي العام لمصلحة الاعلان الايديولوجي الخاص : وهو أن الثقافة قد تلعب في حياة الافراد دور وسيلة الانتقال الى النخبة ، وان هذه النخبة الطبقية قد يسيطر وعيها وهي تظن انه وعي الطبقة التي «تدافع» عنها ، وكل ما حدث انها باختيارها اللغوي تشكل اختراقا بالغ الجاذبية لجمهورها من غير المثقفين . □



وردة الشبهات

حسان عزت
شاعر من سورية

■ كانت زوجتي وكنت أغار وكانت وردة الشبهات فيها.. أحبها وأغارها ولا أدري كيف بلغ بنا الحطام والباب أقفاله..

حرائق انتشرت.. حرائق انخمدت.. وبلغ بنا الجنون، وما بلغ.. قلت امضي.. قلت أحمل جرح الخاسة وأمضي..

العودة

بعد سنة رمداء عدت بوجدي وسألتها.. وعدت بزهر الكلام.. كأني لم أشارك بالشبوب: من الذي دبّر لك عملاً؟

ـ أهلي.. وجدوه في معمل الجرابات. ولما لم ترجع انت ولا أهلك سنة.. وأنا جميلة وحزينة وجالسة وحدي كما تعرف.

شيء ما أعادني. قلت أشلح غيرتي. قلت انحسس دمي، أشمه وأغريه بالذي فيه ولا يعرف ولا يريد: كيف هو صاحب المعمل؟

ـ جيد وابن حلال..

ـ يعجبك؟

ـ . . . .

ـ ما رأيك ان تقيمي معه علاقة؟

كنت اكبرها بخمس عشرة سنة، وكانت في عمر شجرة الجوز الطالعة.

سألتْ بين البراءة والخوف: كيف؟

ـ علاقة كاملة.. ولست.. ولا تحكين.. ولا أحكي..

لم تصدق.. نظرت تستبطن أمري وحالي.. ولما ايقنتْ..: أنا على علاقة..

حاولت ان أقول.. لم أقل.. أخذتها الى غرفة النوم وخلعت عنها.. وأنا على حال الجمر والوحشة.

كما يفعل الورد

شلحتها بيدي تنزلق بنعومة الورد والماء. جسدها ضوئي كما سماء اللؤلؤ والتمام الندى.. براري براري بالنعناع.. غابت ألمّت ونادت.

وبين اللهفة والحذر قلت: ما هذا فوق الصدر وتحت الابط؟

ومررت يدي أتعشب أماكن السؤال.

قالت: ما ترى..

قلت: . . . . . . ما قالت... ما قلت...

ـ آثار علاقتنا..

أردت ان أراه بين شفتيها.. في كلماتها.. على جسدها الورد بالحليب. أرى اسنانه وتعللات ريقه.. ارى انخلاعه والأمراس المقطعة.. أرى جنونه وسقوطه وأرفعه مثل علم منكّس.

كانت كما يفعل الورد بلونه.. وكنت أمضي تحت غمامة او في شوارع المطر.. وكنت بانخطافي كله.

كانت سعيدة وكنت على محبة أقسم بيننا الثمرة.. لم اكن أقسمها.. كانت هي التي تتوزع على كيفها.. لا تمنع ولا أمنع.. بل آخذها فيه.. وآخذها منه، والوردة بين البياض وتورّد النبيذ تفتح وتفتح، ثم تدهش للحرائق.. وباتقان فتنة الانثى تسرب حتى جوارن حيلة الشهد فأفور.. أعود بالجسد كله الى أمة الحروف، وأبدأ باشتعال سرة الألف.

سرة الألف

النبيذ وأنا.. كنت أحس بالطعم مختلفا كل مرة، وكل مرة يلسعني بهار الأنثى فأعود اليها. لم تكن الغيرة، ولم تكن الخشية والخوف، ولم يكن السخط.

مرة تأخـرتْ فصفعني القلق، وتـأخـرتْ فكـرت بالجنون، وتأخرتْ. وبعريي الى المرآة، صببتُ على بدني الماء.. وتأخرتْ فأكلتُ نفسي.

كانت الشمس على كبرها عريانة الأسماء.. وكنت وحدي اندغام العاري

ـ اين كنتِ؟

نظرت بالفلفل، وصبت الشاي في أواني الوقت: عنده.

ـ الى الآن؟

ـ الى..

وجلستْ بعدما همّتْ.. وجَلَسْتُ بتحرق الشهوة والعطش.

كما يفعل العاشق

قربت صوبها صوبها.. صوبها ولم أصل. نظرتْ وادعةً بالهام. أمسكت يدها فلم.. قلتُ أذبحها من عينيها، وأذبحها من نقطة القلب.

رفعت تنورتها فرأيت الأسود ممزقا.. رفعت فرأيت الشلحة أيضا والستيان المشغول بالتّنتنا

ـ ما هذا؟

ولم.. وبعيون الكلام.. إفعلْ ان كنت رجلا!

أعدتُ.. ولم ولم.. ثم ندّت: ألا تعرف.. ان كنتَ.. سمعتُ وما سمعتُ.

شلّحتها والجمر في حلقي، وأخذتها كما يفعل العاشق مرةً ومرة وصفعتها بياسمينها.

اذبحها هي التي، وأذوق طعم الروح، وأنا الذي فيها وبي منها، وأنا الذي كلهم بي..

ناولتها شلحتها.. لم أناولها..

تشممت ما تبعثر منها فنفرت مهار البراري.. بدأت أمرر الحرير على الحلمة بطيئا بطيئا فتنفر، وأفعل بأختها فتنفر، وبالسرة والخاصرة والروح.

كأنما بيدي الوقت، وأسحبه في دمي.. على حواف الابط والعفرة والدماغ.. فوق الربا ومجتمع العبير على غمازتي فلّ.. اختي نداء.. كن امرر شاربي واشلائي المبعثرة فتجمعين.

الشويط

كانت بين الصحو الرخاء والنوم، وكنت على وجع شريد البراري، اخو بكارات وصحارى تفتن واتملى: وتلتذ فأمتشقها بكلي.

غابة تضرب بالعوسج والتوت، وأهوي بالمنجل العاري وبالنار.. نسكر بالشويط ولا ندري ما الذي يحترق حتى يصل الشويط الى الدماغ فتختلط الحواس بنهاراتها، ويميل الليل على أغصانه وناره مجنونا.. حنونا ولا يدري بغير الانفراط والأكلان.

ريحانة

وقعٌ على الدمع.. وقعٌ على الدم.. وقعٌ على صباحات الرؤى.. وقع على الدماغ حتى ثمالة العصف والريحان.. لذات بمهالكها.. بالخاسات كلها والأساور.. اللسان وزهرة الحشيش العذابات والمومات الفاتن في سطوعه.. يا ريحانة الوقت.. يا وقت بالزنجبيل والطعن.. يا ريحانة الضعف من علم فوق أرض فوق سماوات.. حتى الناعم بالحرير يقتل.

خصمي

كنت أرى بعيني ولا أشبع، وأواشج بالمناسر الغارقة



على الأزمان، منذ المدن والحواضر وأرى بشميات الخلايا.

أراها وأرى فأخاطبه: يا خصمي وشبيهي ولِدِّي . .
يا غِلِّي الذي فيه . . أتركُكَ فخذها وخذ . .
أنا المالك والمملوك . . ونحن هي، تقلبنا على نارها . .
تسكر بالذكر المشبوب فينا ولا ترتوي ولا نرتوي خذها ولن . . وأنا فيكما معا .

وكنتُ انا الذي أفرد سبيلي على أرجل النمال وأجنحة النحل وكنت وحدي .

تجمعنا هي التي تجمعنا جارحة وادعة ثم تمسح على الأرواح بالعرف وعلى الألسنة بما يشبه الجوزان ألف امرأة وفي مهار العين أمة الأنثى . . امة العطش . . كل ما تمسه يسكر وثيابها لا تصحو . . ترتمي على الأمكنة فتلسعها . . كل ما يرى معجزة الضوء ينحني . . كأنها أكاليل الروح واللذة .

كانت وكنت التذ بشوكة الدماغ .

المستحيل

قالت: وردة الشبهات .
قلت: وردة الشبهات
وهي التي . . ثم نامت
وكان اليمام البعيد يراودني .
وما كنت أنا . . ولم تكن هي . . ولم يكن بها وبنا غير المستحيل ينازعني . □

حوار حدودي

نعيم الجزائري
كاتب من الاردن

■ ـ اسمك؟
ـ اسمي : غريب .
ـ هل لك صلة قرابة بمنصور أبو غريب؟
ـ لا؟
ـ لماذا؟
ـ لأن الأسماء تتشابه .
ـ تأدب، وضع كل ما في جيوبك على الطاولة .
ـ حاضر .
ـ ما هذا؟
ـ سكين .
ـ يعني سلاح . لماذا تحمله؟ ألا تعلم ان حمل السلاح ممنوع؟
ـ يا سيدي انا لست في فلسطين المحتلة ثم انني أحمله من أجل تقشير الفواكه . وهو مجرد سكين صغير كما ترى، لا يجرح أرنبا . هذا اذا تمكنت من اللحاق به .
ـ قلت لك: تأدب . ألا تستطيع ان تأكل الفواكه بقشرها كما نفعل نحن؟
ـ هكذا أوصاني الطبيب، فأنا رجل مريض .
ـ السلاح مصادر، ثم لماذا جئت الى بلدنا؟ هل لك معارف أو أقارب هنا؟
ـ لا يا سيدي . جئت فقط من أجل الراحة والاستجمام، فقد قيل لي ان بلدكم يشتهر بهوائه العليل ومياهه المعدنية ومواقعه السياحية الجميلة . ولي الشرف العظيم ان أستجم في هذا البلد العربي بدلا من الذهاب الى بلد أجنبي .
ـ كفاك هذيانا وأجب عن أسئلتي بصدق وصراحة، فنحن نعرف عنك كل شيء . . هل انت يميني ام يساري؟
ـ انني اكتب وأتناول الطعام وأسلم على الأصدقاء بيميني . اعتدت على هذا منذ الصغر .
ـ لا تتغابى . انني اسألك: هل أنت مع المعسكر الغربي أم المعسكر الشرقي؟
ـ أنا لم أدخل الجيش في حياتي فأنا وحيد والدي، ولذلك لا أعرف شيئا عن المعسكرات .
ـ يا صبر أيوب! اسمع . هل قرأت لكارل ماركس أو لينين او لآرثر ميلر او للمستر هنري كيسنجر؟
ـ في الحقيقة أنا لم أقرأ سوى كتاب راس روس وبعض كتب ألف ليلة وليلة . أما ماكنة سنجر فلدينا منها واحدة قديمة كانت لجدتي رحمها الله .
ـ يبدو انك ستمضي في ضيافتنا ليلة سوداء . أنا أسألك عن كارل ماركس وهنري كسينجر فتجيبني بالحديث عن ماكنة سنجر . أرني كف يدك اليمنى أيها اليميني .
ـ تفضل .
ـ اقترِبْ قليلا وامددْ أصابع يدك . يا للهول! ان اطراف أصابعك متآكلة . لا بد انك خريج سجون ومعتقلات . من قام بتعذيبك؟ ثم ما هذه الاختام والتأشيرات المحفورة على جواز سفرك؟ لا بد انك عميل لسفارة اجنبية او أكثر .
ـ كفانا الله شرك يا سيدي . هذه التأشيرات أخذتها عندما اصطحبت زوجتي للخارج من أجل معالجتها .
ـ أين هي زوجتك حتى اتأكد من صدق أقوالك؟
ـ الحمد لله انها انتقلت الى الرفيق الأعلى قبل ان تتشرف بالمثول بين يديك فتموت قهرا من أسئلتك .
ـ لماذا تبدو رؤوس أصابعك بهذا التآكل؟
ـ بصراحة . لقد أكلتها خلسة عندما كنت تتفحص جواز سفري .
ـ لماذا؟
ـ لشدة ندمي وألمي على هذه الحال التي يعامل فيها عربي على حدود بلد عربي .
ـ هذا ليس من شأني على كل حال . تستطيع الدخول الآن ان شئت، وانني انصحك بالعودة من حيث أتيت ومن ثم تسافر الى لندن او باريس كما يفعل الكثيرون من العرب خلال شهر رمضان . □

الكتابة على موائد السلطة!

محمد السنوسي الغزالي
صحفي وكاتب من ليبيا .

ملحوظة:
ما أتعس الذي يعرف كل شيء!
(...)

[١]

■ يقول المواطن العربي الطيب:
ـ أطال الله عمر الأمراء . . انهم يحترقون ليل نهار . من أجل هذه الأمة . . ها هي الصحف العربية المناضلة تقول ذلك . انهم يناضلون في سبيل الوحدة، وقد عانوا من جراء هذا النضال الكادح، وتصدوا لما يشيب لهوله الولدان والفقراء والمساكين وأبناء السبيل والذين ينامون على الأرصفة، وحكامهم يراهنون على الخيول الخاسرة في لندن!

● انتبهوا . . تقول الصحافة العربية ان الامراء قد باعوا النفط من أجل العيون الشقر البائسة في كاليفورنيا . . [لا تنتبهوا] فالصحافة العربية تعلن في مؤخرة الاشادة بالامراء ان الليلة ليلة طيبة في [ماخور]

امريكي، وتتباكى في صفحات وملازم [الوسط والأرداف] على الوطن الممزق من المحيط الى الخليج. وهكذا تكون الصحافة من الغلاف الى الذيل مع كل الأذواق، فماذا تفعل «الناقد» هناك؟ كم قطر عربي دخلته، كم قطر يعتبر النقد من المسموح به، وكم قطر منع «الناقد» واعتبرها أشدّ ضراوة من قرقرة الأرجيلة والدوخان والماريجوانا؟!! وكيف تقرأونها، ما أشد قلوبكم، وما أرحب صدوركم للكفر!

لا تنتبهوا.. ليس ثمة شيء يستحق الانتباه!

● فماذا تفعل «الناقد»؟.. وما شكل اعلاناتها إذا لم تتحدث عن قبعات اليانكي؟ تعلن عن الكتب؟!.. وماذا يعني هذا؟ - لا أرداف جميلة يسيل لها لعاب اللحى الخانعة، فهل تعتقد «الناقد» ان الامراء قد أصبحوا يضاجعون الكتب؟! انيّ ضحك على الذقون هذا؟ وأي بضاعة خاسرة هذه؟

[٢]

صحافة الردح الاعلامي هي الرائجة الآن.

اقرأ.. تختلط الأوراق بين يديك.. لا تصدق.. لكنك تحاول ان تفهم.. ففي نهاية الأمر.. لا بد لك ان تفهم. تجمع شتات الصفحات التي رميتها بعد قراءتها، لعلها عدة صحف في صحيفة واحدة، لكن الصحيفة واحدة، والصفحات مسلسلة ويضيع الحصان في رقعة المتاهة، فالنار تواصل لهيبها من افواه (الحواة) الذين يلعبون على كل الحبال؛

- حبال الوحدة العربية.

- حبال الانعزالية.

- حبال البين بين.

- حبال القومية والمتطفلة.. والماركسية والجاهلة.. وحتى تلك التي تناضل من الفنادق الفخمة، وتكتب القصائد على أنغام النافورات الذهبية، لكنها تخرج من كل الموالد بلا.. عرس!

حاول ترتيب الأوراق من جديد.. [يا لهول ما تكتشف].. انهم يقضون الاجازات على حساب يخوت الأنظمة، ويصرفون (بلا حساب) على حساب الجياع العرب أصحاب الحقوق الأصلية في هذه الثروات، لكنهم بالرغم من هذا السقوط، فهم تقدميون حتى النخاع. فلماذا لا يتباكون على أموال الصحراء الضائعة في مهب الريح بينها أطفال لبنان وصبرا وشاتيلا والليلكي وكل الحواري السوداء من الوطن العربي بلا مأوى!

حاول ترتيب الأوراق من جديد.

[٣]

يقول المواطن العربي الطيب:

- إرم الصحيفة في المستنقع حيث يجب ان تبقى، والعنْ هذا القلم الذي اخزى كل الحجج والمبررات، واذهب الى الحقل قبل ان تحرقك الاوراق الصفراء.

يتساءل المواطن الصحراوي الطيب:

- هل هناك في جعبتكم ما هو أخطر مما قلتم؟

- نعم هناك..

يضع المواطن الطيب رجلا على أخرى وهو يبتسم ساخرا من هذه الالغاز، فالرجل لم يفهم شيئا حتى الآن، بالرغم من أنه لم يطلب منا اعادة الحديث.

- أيها المواطن الطيب الذي علمتك الصحراء ان تسخر من حروف الردة، وأن تسأل مثل طفل بريء، لأنك لم تعهد الخداع عرفت النوق والرمال وهسهسة السنابل.. أيها المواطن اسمع هذا اللغز:

ان التحالف بين الاقلام المشبوهة وبين المد الأجنبي في المنطقة العربية، المتحالف بالتالي مع الجزر العربي المتمثل في طواغيت الكراسي (!).. هذا التحالف يقابله تقهقر في الأقلام الشريفة.. لأن هذه الاقلام لا تملك مطابع نزيهة واليك قائمة بالحساب.. [على سبيل المثال فقط].. الكاتب العربي مأجور مربوط بالسلطة، يده في يد الحاكم فوق الخشبة. يده الأخرى مع الدولار من وراء كواليس التلقين!! وهو عميل مزدوج لعميل اكثر إزدواجية، الجماهير هي المتفرج، والحاكم هو مخرج الرواية، يوجه الكاتب حسب جغرافية العمالة. الكاتب يقبض من اميركا، ويزرع السموم للمتفرجين ليغيبوا عن الوعي حالما يقرأون وجهه، ويصبحوا اكثر استعداداً للاعتراف أمام المخبر الجبان وفي أقبية السلطة. واذا ربطنا مثلا بين صحافة الرقص، وبين حاكم عربي يدعو للحج الى البيت الابيض، لاكتشفنا بسهولة ان الكاتب العربي بمساحة الخارطة لديه الآن قدرة فائقة على الرقص أبرع وأروع من تلميذات الرقص الشرقي اللاتي علمهن الحكام كيف يهزن الارداف جيدا أمام انف (كيسنجر)، وهذه مقارنة ابلغ من أي مقارنة مع اي راقصة اخرى في المواخير العربية.

[٤]

يجلس الصحراوي الطيب دون ان يضع رجلا على أخرى هذه المرة ولا يسخر، فما الذي حدث بالضبط؟ نسأله: هل نعود الى الخيول؟ ام نستمر في اللعبة؟ نلاحظ أن الحنين يشده الى الصهوة، لكنه يدرك ان الوضع لا يسمح بالمبارزة الآن، ويطلب الاستمرار في فك طلاسم الألغاز، ويطرح بعض الاسئلة التي استدعى حضورها موضوعية الحوار:

- ما العلاقة بين القلم وبين القمع؟!

- ما العلاقة (مثلا) بين الثقافة وبين التطبيع؟!

- ما هو الفرق بين حاكم يجب الاسرائيليين من جهة، وبين اي كاتب وحاكم عربي آخر من جهة اخرى؟

نجيبه بكل تجرد ان العلاقة بين القلم وبين القمع هي ذات العلاقة القائمة بين رئيس تحرير (أي رئيس تحرير) وبين حاكم عربي (أي حاكم عربي)، فالحاكم يدفع للصحيفة كي تتحول الى مرآة يحلق عليها وجهه الدميم كل صباح، والحاكم يدفع للسياف ايضا الذي يقطع الرقاب بحجة الدفاع عن الشرف.. في الحالتين لا فرق. في اوروبا يدافع رئيس التحرير عن شرف الحاكم الغائب اصلا، وفي الدولة يدافع السياف عن شرف الجماهير المهدور بدم الضحايا. أما العلاقة بين الثقافة والتطبيع فهي ذات العلاقة بين كاتب يشتم أجداد الصهاينة في صحافة القمع (!) وفي ذات الوقت يحاورهم في الباصات السياحية حول سياسة الخطوة خطوة، ويختلف معهم (لا مانع ان يختلف) في التفاصيل، ولا مانع أيضاً ان يدفعوا عنه ثمن التذكرة، لأنه كادح ومناضل ويرفض التعامل بالدولار. اما الفرق بين الحاكم الذي يحب الاسرائيليين وبين أي كاتب او حاكم آخر، فهو كالفرق بين شعرة معاوية وبين لحيته! الاختلاف هنا (للانصاف) في الوسائل، ويتميز عنهم ذلك الحاكم الراحل بأنه ممثل فاشل، اما الأهداف فواحدة، فذاك الحاكم ذهب وحده علنا الى فلسطين لأنه بطل تلفزيوني أراد تعويض فشله في التمثيل بالقفز فوق الرؤوس كالبهلوان. ولولا استعجاله لكان الباقين من كتاب وحكام معه على نفس الطائرة، ولأن الأهداف واحدة، فإنها (والحمد لله) وجدت صحافة مهيأة للتطبيل والتزمير لكل خطوة الى الوراء، والقلة الشرفاء الذين يشبهون المواطن الصحراوي من الكتاب العرب لم يجدوا ساحة مقروءة، الا تلك التي يديرها السماسرة الذين لا يهمهم شرف الكلمة، وهكذا تصبح الأقلام الشريفة بيادق في اللعبة رغم أنوفها وتصبح كتاباتهم غارقة في قلب المستنقعات الآسنة التي تبتلع كل شيء وحروفهم تتلوث قبل ان تصل الى القارىء.

[٥]

هل فهم الصحراوي الطيب اللغز؟

لا نعتقد ذلك. الدليل أنه لا يدخن. ومع ذلك استأذن في اشعال لفافة، فالأمر جد خطير. لكنه غير مفهوم.

- ايها الصحراوي الطيب «ان الحكام الآن (بحكم الممارسة) قد أصبحوا اكثر ذكاءاً، والجيل هذه المرة لم يلد فأراً بل ولد صحف (ثورجية)، يكتب فيها اليمين واليسار والوسط والذي بلا لون، وأصحاب العباءات التي تخفي ما عظم أمره وغلا ثمنه، فالحكام أصبحوا الآن وحدويين، وتوالدت الأوراق فأنجبت مؤسسات مشبوهة، تحتضن اليسار التقليدي الذي يعتقد انه على حق، وتغمز بعينها لليمين الذي يدفع ثمن الباطل، واستقطبت هذه المؤسسات كل الاتجاهات الشبه ثورية، والمزايدة في لعبة صحفية خبيثة لا تشبه لعبة القط والفأر، لكنها أقرب اليها، فأصحاب الذقون المشبوهة أصبحوا الآن ثوريين بالوراثة، وأصبح أصحاب الاقطاعيات وتجار الأطعمة الفاسدة وسماسرة الانسان قوميين بالتقادم الملكي السامي.

الصحراوي الطيب يستأذن في استعارة اللفافة العاشرة، ويسمع خوارق اخرى. يصل الى اللفافة المئة، ثم يشتري صندوق دخان لضيوفه، فالصحراء لا تأخذ فقط.

- ما هو الحل.. صحافة يمولها اليمين.. وتشتم اليمين. يبيعون أعمدة الصحافة بالدولار. من يدفع



اكثر.. يسكتون عن خوارقه اكثر. هذه هي الصحافة الرائجة، والتي تدخل الى كل أقطار الوطن العربي دون استثناء، فأي ألغام وضعت «الناقد» نفسها في أتونها. غريب ألاّ يفهم رياض الريس هذه اللعبة؟ وأراهن الآن انه يصرف من جيبه على «الناقد».. لأنه ليس من المعقول ان تربح مؤسسة لا تنتمي الى الانظمة ولا تعلن في صفحاتها عن السيجار الهافاني الفاخر!!؟ أي انتحار هذا، ماذا يدفعون لـ «الناقد» الآن غير (المنع) وكيف خرجت متفردة من قلب هذا الركام؟ نحن نحب «الناقد»، نريدها أن تعيش، نحيطها بقلوبنا.. نقبلها لأنها لا تسجد للأنظمة. وهذا يكفي للاحتفاء بها. ترى ماذا نستطيع ان نفعل من أجلها سوى الاماني الطيبة؟ ولا يجب ان ينتظر من اتحاد الكتاب والادباء العرب ان يدعمها لأن هذا الاتحاد نفسه يقع تحت طائلة الأنظمة. «الناقد».. كيف تتنفس وهي تريد ان يتم التطبيع بين الحرف وبين الانسان، والانظمة لا تدفع الا للحروف التي تعمل على التطبيع بين عقل الانسان وبين الاستلاب. □

أنا لا أعوذ.. فحطامي يرثي المآثر

طلال معلا

كاتب ورسام من سورية

■ أنا..

الجد يلوّن الريح بالقدرة،

شرائح اللحم، والنسور وأعلام الدول المحتلة، ألوان الشهداء فواصل الكلمات المميتة، التقيؤ على الأوسمة، التبغل في معرفة الطوالع والمستقبل الميت، دم الحسين يرفض القراءة والكتابة والحساب والجغرافيا.. انا الأسئلة الكونية، المطر والأزقة.. والظلال وان الأحبة والورد والعطر والخيالات الملوثة بالأحلام.

أنا..

الحزن ينفر من ضجيج البحر ويقذف ذبوله على المساء، وحقائب السجناء، يرتاح على وحدتي التي تعدم الوقت وتغني بشذى الضفائر المعطرة والرهز يكهرب التراب والحلم الغزالي يلتف بالكفن ويكف عن الثرثرة.. انا الخوف في بساتين الصباحات التي تصعق العري وترخي البكاء على الخراب وكل انتماءات الرصاص.

أنا..

الوزن والمساحة.. أرطن بالغناء وأعري الدم من ضغطه والمعري من عماه، والنبيذ عن الرماد. وأنا العبور الى البحار أو النجوم، والى تيه الظمأ لنهد متوحش يستريح في الندى وتقتله الجراثيم القديمة والاغلال المسيجة بالدخان والرماد وحرائق القمر.. والأماني التي تصهل للانتظار وتباغت النخيل بالنبض والنضارة والبشارة.. دسست شهوتي في الشجر، وحدسي في الضحك.. وشمت لفتي على الصباحات.. وجسدي، على اصفرار الصحارى، لأني القصيدة.. الضجيج والزحام ورؤى القرى المهاجرة الى الجسد الذي يرصف السلاسل.

أنا..

الفصول، تلون العيون بالنشوة والماء بالارتجاج أشف كالرؤيا وصحو البوح، وتشكل الصباح اليعزم على الوهج كساقي أنثى تلج البحر وتغسل دنس الماء بنشيج عطرها المحروق وزبد صدرها يتعالى الى العيون.. اساف انا.. ونائلة كل النساء..

فاقصموا صلبي واجعلوا السم ينفر من شبقي، فالليلة أثوب الى المكان المقدس، أواثق الرجفة بالفجور كجديس يهوي الى الحتف خارج غابات الارز، يعانق انكيدو في الصعود الى الجمر والجنون.. يعدوان في غابة العذراء ويحلان في النشور.

أنا.. الشمس التي ترسم ظلي، والماء الذي يبعثر الجاذبية أخشى عشب القلب يلتف على الاوردة اوطانا، يلوح للمدن ومرافيء الذاكرة.. ألوب على نخلة فموجة تزبد عرسا للشوارع النظيفة، والوجوه التي تطفىء النظرات. وأنا رباط الحروف.. ومداس اللغة الطاهرة.. أهوى القمر يذبح الليل، ويرجم الغيم بالعري.. يفضح نبضي الفلاحي.. يكون رحيلا مقيتا في نضارة الحب والحلم ورنينا يبعثر الصوت والماء..

أنا الزمن يجري حافي القدمين ينهب ظل الأزقة، ورطوبة تغضن الجلد.. احفظ سر اللمس.. وبريق الشفاعة وأقايض الألم بالخلاص فما عاد السوسن على قدر المهرجان ولا الليلة الأولى لفارس الجمال على قدر الصهيل والاشتهاء. وأنا اشتعل بالأخذ.. أقص رؤاي على الموتى وطحين الذاكرة فما لمس الشعر للتراب الا ابتداء اشتعال الخيال. أنهب الصور ونقوش الغموض.. انخل بيان الصفيح فهذا أساس جديد لكل العسس.. والصامتين.. يلوذ الدم بالدوار، والماء بالنور، فزفوا الشراهة للمقبرة.. والنصر للقادة النائمين.. فدمي يرفض النبض وأغاني كافور يلحنها المتنبي في العريش وبور سعيد، يدي تقتتل والحركة وأنا احب الارتخاء والاستواء على الكلمات الماطرة وخضرة الجذر وشكل النخيل في العاصفة.. فوضى القتلى ينتشرون على كتب القهوة يفور لعفراء.. فسلمى تزمعان الصرم في غلس الليل.. يفوح بخار الهيل على الجواسيس شيوخ القبائل، يختبىء في الرمل العربي فأمضي لنومي. حطامي أكيد.. استجابة العري لعصر الاثارة، ونزف الكلام يسوي اللغات مدنا تهجي فحيح البلاغة في ردهات المستشرقين العرب..

ألم تسمعوا بارتجاف المنتهى، ولا بسهوب الفحش.. حيث نهر الاناث مضمخة بالزعفران والانتصاب.

تباعاً تباعاً.. تعالوا نهجو ابتعاد الغبار عن الاحتفاء، ونقرأ حتى شروق انتظار الثلوج تكوي العروق بالسيلان وزنخ البترول.. تعالوا لثورة ظل النار.. لنغمة الخصر تعانق المنتهى وللسكين توغل في اقتتال النهود.. فراجاً يكسّر لؤم القيود..

وعودوا الى النوايا الأسيرة لكل النساء، طموح الرغائب للمطلق تحيا بزيف النشيج اذ الذنب يفور كعري وقامة الغواية..

وأنتم.. مواقف تهوى الخداع ونبش الخراب والذاكرة.

وأنتِ.. أنت ارتباطي بالفراق، وغياب الموانيء عن الاقتراب، وانت اقتطاع التوهم..

وأنتِ أنت القصائد.. والارتعاش.. وعودة كل حريق بالعاصفة يحول اجنحتي هاوية.

وأنا عيون الخيول تزبد رقصا.. تجيء لهاثا.. تجر الظلام وتذبح أسراب اليمام فأكتب صعوداً لا أتهاوى، واكشف الستر عن الروح التي علمها عند... فستر البراميل شواهد للاضرحة والسراويل، وزيت البحار يرتل كل الظنون..

وأنا النخيل يجيء فارعاً يتصفح اغتسال الصباح وينظر لوجه المرايا بدمع يحمل حكم الصباح للملوك من الانتهاء.

وأنا.. شارة.. خربشة على حائط التغيير ترثي المآثر. □

محمد الماغوط



الارجوحة

الحلقة السابعة



■ وبينما كان المحققون يرتدون قبعاتهم استعدادا، قال المحقق الصغير: «ولكننا لم نستجوبه في بعض القضايا الأخرى».

«ـ أية قضايا؟».

«ـ الوطن الحرية الديمقراطية وبعض القضايا الأخرى».

وأطرق رئيس المحققين برأسه قليلا كأنه يتذكر مثل هذه الأشياء وللمرة الأولى: «لا بأس. اعطه قلما وورقة وليجب عن هذه الأسئلة هنا ريثما تدور السيارة».

فقال الفهد لرئيس المحققين: «سيدي.. لا بد أنك تمزح».

«ـ أمزح؟! أمزح معك يا ابن الداعرة..».

«ـ ولكن من المستحيل ان أضع ورقة صغيرة على ركبتي وأكتب لك عن الحرية والوطن».

فقال له محقق آخر ظل صامتا طوال فترة الاستجواب وصوته أشبه بالاستغاثة: «وماذا تريد؟ آلة كاتبة؟».

وصفعه بقوة على فمه، ثم أخذ يحك أصابعه كأنه صفع جدارا.

«ـ والآن.. هل تريد شيئا آخر؟».

«ـ لا».

«ـ اذن لماذا تتذمر من اعتقالك كأنك شيء ما؟ واذا لم نعتقل أمثالك فمن نعتقل؟ الأشجار والصيصان؟».

«ـ لقد أخطأت يا سيدي. لست شيئا ما».

وصرخ رئيس المحققين: «وماذا تريد اذن يا بني؟».

«ـ أريد ان أموت».

وعندما حاول المحقق الصامت صفعه مرة أخرى، كان الفهد قد انطلق محني الظهر، متهدل الذراعين، وأخذ يدق رأسه بالأرض كديك ذبح بسكين قاطعة، فأمر رئيس المحققين احد الحراس صارخا: «اخف هذا المنظر حالا. ضعوه في مكان مريح. أعطوه ورقاً وسجائر، ليكتب ما يشاء. ومن يزعجه بكلمة سأطلق عليه الرصاص».

*

أظن انه لا داعي الى ذكر الطول واللون والشعر والعلامات الفارقة لأنها موجودة في هويتي. ولما كنت قد وعدتكم أنني سأقول الحق ولا شيء ◁

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل.



◁ غير الحق، فأعلمكم ان هويتي ليست معي. لقد فقدتها في احد المخافر التي أوقفت فيها اذ كان بعض رجال الشرطة يصفون ورق لعب من الورق المقوى. وكانوا في تلك اللحظة بحاجة الى بعض الأوراق الأخرى لتكتمل اللعبة، فأعطيتهم هويتي لأنها من الورق المقوى، وسرعان ما مزقوها واستعملوها لورقتين هما الدام والآس على ما أذكر. ولا أنكر اني استغربت أنهم لم ينظروا الى ما هو مكتوب فيها عندما بدأوا تمزيقها، ولكني عندما رأيت بعد ذلك ان نصف الورق الذي أعدوه سابقا هو من هوياتهم الشخصية، زال عجبي واستغرابي.

ولست آسفا لذلك أبداً لأني لم أكن أحس بوجودها الا عندما أفتح محفظتي لشراء تذكرة سينما مثلا. وعندما تمعن النظر في سيرتي الذاتية لن تلومني أبداً بل ستتساءل: لماذا أبقيت عليها حتى ذلك الحين؟ ولماذا لم أسد بها أية نافذة محطمة في المنفى؟

عدت في نيسان من المنفى مع ثلاثة عشر منفيا في شاحنة تابعة للسلطات الشقيقة. وكانت الريح المحملة بالثلوج تعيقها عن الصعود أو الهبوط، وتتشبث بدواليبها كما يتشبث الطفل بذيل الكلب.

كانت العصافير تغرد فوقنا وهي تقفز على ورق السنديان الأبيض ونحن نلتف بالحرامات الممزقة ونميل يمينا وشمالا كالنساء المغربيات ورشاشان صغيران تابعان للسلطات الشقيقة مصوبان الينا. وكنا سعداء رغم ذلك، فجبال الوطن وسهوله الرائعة تلوح لنا من خلال الثلج الكثيف العاصف.. سعداء بأسلاك الهاتف التي تحمل الثلج والعصافير وأصوات شعبي الحبيب. لقد كان الجميع يا سيدي يبكون من شدة البرد. أما أنا فكنت أبكي من الفرح. وفجأة القينا في الوحل. لقد وقفت الشاحنة وكنستنا رشاشات السلطات الشقيقة كنساً الى أرض الوطن. ورحنا ننهض ونرتمي كاللقالق نحو مكتب التفتيش ووجوهنا ملطخة بالوحل. وكنت أعتقد ان الموظف المختص سوف يلوح لنا بيده، ويسألنا عن أحوالنا وأحوال سوانا ونحن نفرك أيدينا على لهب المدفأة، ولكنه أبعدنا عنها وهو يسأل متى يضرب المدفع ولماذا يضرب المدفع.

لقد كنا في شهر رمضان. واعترتنا الدهشة ونحن نراقب بهلع الموظف المختص وهو يقوم بالاجراءات والكشف على لوائح الأسماء ولسانه مشقق مليء بالبثور وكأنه سيأكلنا او يأكل لسانه اذا لم يضرب المدفع في الوقت المناسب. وفي تلك اللحظة دخل كلب هرم موحل، وراح يحتك بسيقاننا وهو يبصبص بعينيه الضيقتين الى عيوننا ويهدر بكآبة كأنه يسألنا اذا كنا رأينا بعض أبنائه وأحفاده في المنفى او اذا كانوا قد أرسلوا اليه عظمة في مغلف. وأمر الموظف المختص وهو يعيد اللوائح الى مكانها بأن يطلق سراح الجميع ما عداي. لماذا ما عداي؟ لماذا؟ هل صلبت المسيح؟ هل نهبت الجوامع وقصفت المنازل الآمنة بالحجارة؟ وأردت ان أسأل مستفهما الا ان ضجيج زملائي وفرحهم المباغت ضيعا عليّ الفرصة. ولما قال له زملائي انهم لا يملكون مالا للعودة الى قراهم ومدنهم أشار عليهم بأن يركبوا بعضهم بعضا اذا شاءوا.

وعندما فتحت فمي لأسأله تبريرا لحجزي دون الآخرين، دوى المدفع، فانهار كل شيء، واندفع الموظف المختص الى مائدته المعدة قرب المدفأة، يكتسحها اكتساحا، فازدرت لعابي مرغما، وشعرت بأن كل الاهانات التي قاسيتها يمكن ان تزول بلقمة واحدة، ولكني عندما تأملت أسنانه وهي تبرز وتختفي ونقط الحساء تسيل على حافة عنقه، ابتعدت قليلا خشية ان يأكلني.

«ـ ماذا كنت تكتب في المنفى؟».

«ـ نعم؟!».

فكرر سؤاله وفمه مملوء بالطعام.

«ـ أكتب في جريدة».

«ـ لماذا؟»

«ـ كي أعيش».

«ـ وماذا أحضرت من المنفى؟».

«ـ القمل يا سيدي. نمت في تسع نظارات موحلة للآن دون ان أعرف السبب».

نعم يا سيدي لا أعرف السبب، وهو لا يعرف السبب، والذين في الطابق الثاني لم يعرفوا السبب، والذين في الطابق الرابع يبحثون عن السبب، والذين في الطابق العاشر ينتظرون ان يبرق اليهم بالسبب. ثلاثة أشهر على الحدود وأنا ألمح المطر على المعاطف والشبان على دراجاتهم والفلاحين على خيولهم وجسدي قاعة استقبال يعدها القمل الوطني للقمل الأجنبي. وبعد ثلاثة أشهر لم يعرفوا السبب، فأطلقوا سراحي. وبعد عام واحد اعتقلوني بسبب السبب الذي لم يعرف ولن يعرف أبداً.

ولدت في الثالثة والعشرين من عمري كما تعلم. وقد حاولت بكثير من السهر وحك الأصداغ ان أتذكر أهلي وأحبائي فلم أفلح لأنك لا تعرف المنفى يا سيدي. اسأل أي طائر اذا كان يريد العودة الى المنفى. سيرفض ويبحث عن أقرب مقلاة اليه ولا يعود. ولذلك انتصبت على تلك الأرض الغريبة بقوة، غارسا حصاها حتى الأعماق، مصمما على ان لا آكل فحسب بل احتل صدر المائدة وأبطش بأي يد تريد ان تحرمني من طعامي.

كان التاريخ يا سيدي يلفظ أنفاسه الأخيرة في المطابخ المتنقلة ذات الصفير الحاد. ولما كانت شقوق الأرض كالجروح فقد اشتريت حذاء مدببا وسروالا كحد السكين، واطلقت خطواتي الأولى عبر ضباب المستقبل وبطش التاريخ.

كنت ضد التيار وآماله الراكدة في الشوارع، لا أتورع عن اطلاق الرصاص على أي طفل سيثب على رماد الصحف وأنقاض الموسيقى، وألهث غضبا وراء زجاج المقهى لأن الوجوه لا تبتسم والاعلام لا تخفق والسماء لا تمطر سهاما وأجراسا ومشانق. كان يلوح لي كل شيء وقد افترق عن الآخر الى الأبد في هجرة لا أفهمها، وان أي تضامن بينها أشبه بلصق رؤوس الاصابع بالقمع، وأية وخزة دبوس في أسفل القدم ستجعلها تنفصل وتتلوى منفردة ولاهثة.



أقول لك ذلك وأنا امضغ لقمة من الخبز. الخبز الخبز يا سيدي.. الياقة النظيفة والشعر المسرح الى الخلف. اما ما تكتبه الصحف وما يدبجه المفكرون فهو وسيلة لكسب العيش. لقد قضيت عشرة اعوام أكتب في الصحف، أطويها وأبوبها وقد أبيعها في المستقبل لا أعلم. ومع ذلك لم أقرأ مقالا حتى نهايته او افتتاحية حتى منتصفها، لأنني أعرف ان الامور واضحة كضوء الشمس. هناك حرية، وهناك عبودية. وكل منها





ليس بحاجة الى سمسار او مدير أعمال يفتح في وجهه الأسواق. ولأنني أعرف ان تلك الترهات عن الفقراء والبائسين قد كتبت بأصابع مجففة لتوها من العطر والحليب، وانها ليست الا أفكارا لذر الرماد في العيون. انها أغشية الطغيان يا سيدي. أغشية رقيقة وشفافة تتراكم يوما بعد يوم لتصبح عظاما في المستقبل. عظاما تكرس على مرافق المحققين. ثم لتذهبوا الى الجحيم، فاذا كان الخبز هو شاطئنا البعيد فان الفخذ والبظر هما شراعاه وسفينتاه. ان أمة تقضي حياتها بين المطبخ ودورة المياه يجب ألا تتحدث عن القامات الممشوقة والاذرع الملوحة على سطوح السفن. ان نصب السجاجيد على مداخل المدن والمكاتب الحكومية أصبحت عادة كعادة اللواط، ولا يمكنها ان تخفي القبح المختبىء وراء السجاجيد والجدران المزينة بالصور والنقوش. اغمر كل مواطن أيا كانت فصيلته ولونه وسياراته بالقشدة والقمح. ضع على رأسه رحى طاحون، فانه لن يلبث ان يهجر كل شيء من أجل امرأة.. امرأة عارية في مجلة.

كانت الشمس تحرق الأخضرين، وثيابي ملتصقة بلحمي كالقصب. عرق وصمت ودخان. وعندما التقيت بها، بيامة من السماء، رفرفت على حافة المجرة وقالت: هل استطيع ان اشرب، فصرخت: اشربي يا يمامتي.. ارتوي من هذا السم الجميل الراكد.

كان في عينيها رغبة جامحة في دخول عالمي المغلق المتهور، وفي صوتها نبرة فتاة أرهقها الخوف وهدها الطيران. واذا أردت الحقيقة تماما يا سيدي، فهي لم تكن سوى فتاة عادية لا تزن أكثر من خمسة وأربعين كيلوغراما مع حقيبتها وشعرها وكتفيها ووطنها، ولا ينبعث من عينها أي رغبة جدية في دخول الجامعة. وجاءت تتوسطني في هذا الموضوع لأنها لا تحوز على شروط الانتساب كاملة، فاهتمت فورا بالموضوع كأنه شروط مناقصة لا أكثر.

«- اعتبري الموضوع منتهيا».

«- شكرا».

«- كيف أهلك؟».

«- بخير».

«- كيف البحر؟».

«- بحر؟!».

تثاءبتُ وتثاءبتُ.

«- هل تشربين شيئاً باردا في المقهى؟».

«- لا. شكرا. لا أخرج مع أحد. وسأمر عليك غدا للبدء في الموضوع».

وانصرفت، ثم أنهيت مقالي، ولملمت قداحتي وعلبة تبغي وأقلامي، وقصدت المقهى.

وعندما التقينا في اليوم التالي، أطريت فستانها كأي رجل عادي، فاحمرت أذناها، وقالت متلعثمة: «ما الخبر. لقد أصبحت «جنتلمان» بالفعل؟».

وعندما سألتها عن معنى كلمة «جنتلمان»، انفجرت ضاحكة، وقالت: «الآن تأكد لي انك لم تتغير. تماما كما عرفتك».

ثم فترت حماسة اللقاء، فأسرعنا الى الذهاب الى الجامعة حيث قدمنا بعض الأوراق، وأخذنا تعليمات دقيقة حول بعض الأوراق الأخرى. ولما كنت ضجرا فقد دعوتها الى المقهى مرة اخرى، فوافقت مباشرة وقبلت في آن واحد.

وجلسنا في مقهى منعزل ومقفر أيضا كطائرين في قفصين متقابلين. هي تحب الخريف والمطر وأنا أعبد الخريف والمطر، وأخذنا نتحدث باقتضاب ونضحك بافتعال. وراقبتها باهتمام وهي تمتص المرطبات بقصبتها الرقيقة. كانت شقراء نحيلة كالهيكل العظمي. واذا لم تحرك ساقها حركت يدها. واذا لم تحرك يدها حركت شعرها حتى لتخالها مستعدة للسفر في اي لحظة الى مقهى آخر أو الى أقاصي الدنيا. وفي عنقها ندبتان صغيرتان تلتهبان في القيظ كأنهما آثار قبلتين قديمتين. وعندما طال صمتنا وأخذ الارتباك يكتسحنا اكتساحا، قالت انها ضجرة، وقلت انا كذلك. وبعد ان قذفت ذلك الاعتراف شعرت بأني حقير وتافه امام الآخرين، واستجمعت قواي وزرت سترتي لأقول لها شيئا مسليا، وتذكرت نكتة، وعندما شرعت في سردها تلعثمت. وطبعا أخذت النكتة كنقطة أولى وروتينية في غزو المرأة، ولكن ما ان لفت انتباهها لرواية النكتة ومهدت لها بضحكة متقطعة حتى نسيتها عن بكرة أبيها كأن لصا اختطفها من فمي، فزمجرت صارخا على الخادم كي يغير غطاء الطاولة وان يعيد تسخين الشاي حتى يغلي، وصببت جام غضبي على ذلك الخادم المسكين الذي كاد يستشهد في سبيل خدمتنا وتأمين راحتنا.

وفاجأتني بصوتها الغامض الحاد: «لقد تغيرت. أصبحت عنيفا».

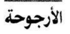
«- انها الأيام يا غيمة».

ثم ودعتها على باب المقهى، وسارعت الى مقهى آخر، أتعثر بالخجل والغيرة من الناس ولباقة الناس. لقد كشفتني ووجدت ان لا شيء وراء ذلك القناع سوى الفراغ، وحتى الغوستابو لن يعيدها الي بعد الآن. ولكنها فاجأتني بزيارة مبكرة في اليوم التالي واليوم الذي يليه بل أصبحنا نلتقي كل يوم، نذهب الى الجامعة ونعود الى المقهى.. ذات المقهى، غائصين حتى ركبنا في الارتباك واخفاء التثاؤب مما جعلني أفقد صوابي وأفكر في كثير من الأحيان في انهاء، تلك العلاقة بأي وسيلة، مقتنعا انه من المستحيل ان يترعرع أي حب ما بذرته الملل وشق الأحناك بالتثاؤب.

وأصبحنا نقضي معظم أوقاتنا في الجامعة حتى خالني البعض مدرسا فيها مع ان عدداً قليلا من الناس يعرفون انني لا أحمل اي شهادة. ولما كانت تعرف ايضا اني أمقت الأجواء الثقافية مقتا شديدا فقد كانت تذهب هي الى المقهى كتعويض عن ذلك.

وذات مساء، دخلنا احد المطاعم كعادتنا. وبينما كنت ادفع لقمة كبيرة في فمي، سألتني: «ماذا تحب؟».

فأجبتها دون وعي: «البفتيك».



الأرجوحة

ورنت ضحكتها في أذني حتى اخترقت الطبلة، ونظرت اليها وتلك اللقمة في فمي تمنعني من اعطاء أي تعبير لوجهي عدا الرجل الرقيع المتخبط غضبا لتوقفه عن المضغ. وانهت ضحكتها بمفاجأة: «ما هي أحب الألوان اليك؟».

فأجبتها وأنا ادفع لقمة أخرى الى فمي: «الأخضر.. البنفسجي..».

وقلت ونفسي: أي شيء لا يجعل العينين في حالة ذعر لانهاية له.

وفي صباح اليوم التالي، جاءتني كأنها بركان صغير يمشي على قدمين صغيرتين، فقلت بيني وبين نفسي: لا ينقصك سوى الذيل أيها الغلام اذا كنت تشك في مشاعر هذه اليمامة تجاهك.

وبينما كنا نحضر احد الافلام المرعبة ذات مساء، وفي مشهد من المشاهد المرعبة، شعرت بيدها تبحث عن يدي وتتشبث بها بتوسل وهي تشهق كأن الممثل سوف يخنقها، وراحت تفرك يدي كزمبرك الساعة وأنا أهتف من أعماقي: مزيدا من الرعب أيها المجرم العظيم! وأتلمس يدها بهدوء. كانت ناعمة وصغيرة جدا بحيث كنت أحتفظ بها باستمرار لأتأكد من أنها ما زالت موجودة. وعدنا داعبت أظافرها وجدت انها حادة جدا.

«ـ انني أعتذر. لقد كان فيلما مرعبا، ولذلك لم أجد نفسي الا وأنا أمسك يدك».

«ـ لقد أرعبني انا أيضا. ولو لم تمسكي يدك لكنت سأتمسك برأسي الذي بجواري».

ويبدو ان حادثة السينما كان مهيأ من القدر ليفك عقدة لساني، فصرنا نحضر كل يوم فيلمين ثم ندخل الفيلم أكثر من مرة، ويدها في يدي باستمرار، ترفد يدي بتلك الكهرباء الزرقاء التي نحس بعنفوانها ولا نراها. وعندما كنت أحاول تقبيلها في المصعد، كانت تصدني رافعة رأسها الى الأعلى كأن أنفي حربة ستنغرس في خدها.

واشتعل حبنا اشتعالا بعد ذلك. نترنح ونضحك ونهز أيدينا في الشوارع ونخبطها على أفخاذنا كقادة الحروب. كنت أقبلها في زوايا المطاعم وخلف ستائر الحوانيت، وأقدامنا الغبراء اللاهثة تضرب ذلك المجد الحجري في الشوارع الكبرى، وتلقح الأرصفة الطويلة بالغبار. واستأجرنا غرفة صغيرة فوق احد السطوح، وعشنا أياما لا تنسى بصورة غير شرعية والفم فوق الفم والذراع يطوي الذراع، ونحن نتعانق كالزواحف عراة او بكامل ثيابنا، مهووسين حتى العظام، فائضين كالسيول الرجراجة حتى كان أي عابر سبيل يستطيع ان يصعد الى غرفتنا ويغرف ما يشاء من الحب والمطر والارهاب.

واذا ما تأخرت لحظة عن الموعد، كنت اجلدها يا سيدي بالحزام على صدرها النحيل العاري وهي تصرخ وتغطي وجهها بيديها. كانت تلهث في نهاية السلالم، وتفتح ذراعيها على مداهما وتضمني وتزفر فوق عنقي كراع يزفر في نايه العتيق. الخريف الخريف يا حبيبتي.. يجب ان نستنفده حتى آخر زهرة، ونضطجع على البلاط البارد بعيدين عن الأرض، منفيين عن السماء والشعر والمطر.. طوفنا الوحيد فوق زبد الخوف والضحايا.

أظنك يا سيدي لا تهتم بالحب جيدا، ولكنك اذا كنت تعتقد انه اسدال ستائر وفك ازرار فقط فيجب ان تذهب الى أقرب حفار قبور. الحب رحيل كرحيل الطائر عن الجسد وعودة كعودة السهر الى الجسد. انه الخوف.. اللهاث في نهاية السلالم.. العري الكامل فوق الأغطية وفولاذ السرير. لقد قتلني الحب يا سيدي، ونثر عظامي ملحا وصدأ على جراح الأخرين.

كنت أضربها بيدي وبحزامي حتى يبح صوتها من البكاء والتوسلات. ولما هجرتني، تركت قلبي مفتوحا على مصراعيه والدم يقطر من قلبها وثيابها وعنقها كما يقطر الدمع من فوهة المزمار.

لقد انقلبت حياتنا الى جحيم. وبمجرد ان نهبط عن السرير، ننقض على بعضنا بالأيدي والكتب، ولكنها لم تدرك الحقيقة المذهلة والفاجعة وهي اني ضد الثياب، ضد السرير والأغطية، ولا اعتبرها الا مطيتي نحو العري الكامل والمشانق المفتوحة الفخذين. كانت تعتقد ان هناك امرأة أخرى. وبامكانك على كل حال ان تقنع صخرة بأنها سحابة، ولا يمكنك ان تقنع امرأة ما بأنها محبوبة وأنها الوحيدة فقط. ولو كنت مريضا في الرمق الأخير وبعثت اليها برسالة مع الممرض تؤكد لها فيها انك تحبها وتعبدها، وأن العالم كله يساوي فردة حذائها، لأجابتك غاضبة: ولماذا تجاهلت الفردة الأخرى؟

قد تزمجر الآن غاضبا يا سيدي وتصرخ: ولكن أين المغزى السياسي في كل هذا؟ حسنا. ليذهب المغزى السياسي الى الجحيم. سيأتي في النهاية. انه رنة الجرس الاخيرة خلف هذا النعش الكبير. اما الآن فسأغوص بك الى سخافات أخرى أشد سخافة مما يحلم به رأسك الحجري الكبير.

قمنا بزيارة مفاجئة الى فتاة تربطها بغية صداقة قديمة. وكانت المرة الاولى التي تتنفس المقاهي والشوارع الصعداء منا. كنت أكره هذا النوع من الزيارات التي تضطرني الى ان ألبس ربطة عنق وأدفع غيمة امامي في كل باب تلجه، متميزا غيظا من هذه اللباقة التي تجعلني أكثر شراسة من الحيوان عندما نعود الى المنزل.

استقبلتنا صديقتها وهي تتمطى في سريرها يمينا وشمالا كأن ثمة رجلا قد نهض لتوه من فراشها. كانت شهوانية وذات ماض يزخر بجميع الألوان ما عدا الأبيض. ولما كنت أجهل ذلك فيما مضى فقد أخذت تتصرف معي كطفلة بجديلتين.

ألحت على ان نزورها باستمرار وخاصة انا لأن هناك أشياء واشياء ستشرحها لي. وكانت تبتسم بين الفينة والفينة تلك الابتسامة التي تجعلك تؤمن بأن العالم مليء بالأسنان. ولما وجدتني غير مكترث بهذه البادرة الطفولية، أخذت تتحرك بشكل جنسي، وتبحث بيدها عن شيء ما تحت لحافها وكأنها تبحث عن أثداء اضافية ألصقتها على صدرها لاثارتي.

وفي الطريق، قالت لي غيمة: «كانت تنظر اليك باستمرار».

«ـ أما أنا فكنت انظر اليك».

«ـ أعرف يا حبيبي، ولكن يجب ان تحترس فأسنانها حادة وقاطعة».







«ـ يا لك من غبية! هل نسيت ان لحمي تغطيه الدروع؟».
وطوقت خصرها، وصعدنا الى الغرفة. وكان ثمة غراب يقف على حافة النافذة.

* * *

«ـ انك تحلمين».
«ـ رائحتها على ثيابك».
«ـ انك حتما مصابة بالزكام».

واتخذ النعيق باديء ذي بدء صفة الانذار، وأخذ نهدا غيمة يتصلبان ويكتسيان بذلك الوبر الذي ينبت عن الصخور المهجورة، ولقد لعب الصيف الحار فيّ دورا كبيرا في انتحال شخصية المثقف المفتوح الأزرار في الشوارع الصفراء الملتهبة.

وذات مساء، قمت بزيارة لصديقتها، فوجدت في زيارتها أحد أصدقائي المزقين فكريا وعاطفيا، يجلس على مقعد صغير بجوار سريرها، فاستقبلتني بحماسة كبيرة وتنهدت بارتياح كأنها تقول: جئت في الوقت المناسب. لقد كاد يجهز عليّ بحديثه الفلسفي الطويل!

وطلبت لي قدحا من الشاي. وعندما كنت أرفع قدحي الى فمي، نظرت اليها من خلال البخار، فوجدتها تنتفض وتتمنى لو كانت قطرة شاي على حافة القدح، وصديقي ينظر اليها كأنه يسألها أين وصلنا في حديثنا. كان شابا دميما يعاني ازمة جنسية جعلت عينيه تفضحان ذلك السر الخطير. وكان يعتقد ان الحب يجب ان يأتي اثر نقاش طويل وجدل بين المرأة والرجل، وكانت هي تعتقد ان الحب يجب ان يولد فورا وبأي وسيلة. كانت شهوانية، ولكنها تخفي هذه السمات اللعينة تحت غشاء رقيق من الطفولة الخادعة كما تخفي الافعى الصغيرة أجراسها تحت الحشائش. ولم تكن تثيرني على الاطلاق لأنني كنت قد شبعت فيما مضى أفخاذا وأليات رجاجة. ولذلك وضعت قدمي الحافية على رؤوس الحشائش وخطوت الخطوة الأولى متنهدا وشاكرا لها الشاي الحار، ومذكرا اياها بموضوع حبيبتي المهم، فوافقت بالطبع، واخذت تحثني على زيارتها حتى ينتهي ذلك الموضوع، مستنفدة كل حيويتها وطاقاتها في أن تصرعني وهي راقدة على سريرها تحت لحافها، ترفع صدرها كالقبة ذات اليمين وذات الشمال حتى سئمت النظر اليها وفكرت في احدى اللحظات ان أصرخ بها: «الى الجحيم أنت وهاتين القطعتين الكبيرتين من اللحم على صدرك. لو وضعت مصباحا كهربائياً بينهما فلن أكترث».

وهرعت الى غرفتي لأجد غيمة تذهب وتجيء كالخفير، تنحت خنجر الفراق وتصقل نصله بالدموع، وصرخت: «كنت عندها».



«ـ نعم».
«ـ لماذا؟».
«ـ من أجلك».
«ـ انك تكذب».
«ـ انها الحقيقة».

وانخرطت في البكاء وهي تقول: «هل سئمتني؟ انني لا استطيع ان أغريك مثلها. لا أعرف تلك الطرق. أعرف انني نحيلة ونهداي صغيران ذابلان، ولكني قد أسمن عما قريب...».

وأخذت ذقنها ترتجف، وتنظر الي بتلك العينين العسليتين الحمراوين وكأنها تقول لي: هكذا خلقها الله نحيلة ودميمة، وانني اذا هجرتها ستنتحر.

فقلت لها وذقني ترتجف أيضا: «سنحل الامور في وقت آخر. أما الآن فمدي لي سجادة كي أصلي لهاتين العينين الجميلتين».

فامتلأت فجأة بالحيوية، واكتسى لحمها بتلك الخضرة الرائعة التي تتركها شمس الغروب على الأشجار. أقول الغروب لأنني بعد يومين كنت أقيم الدنيا واقعدها بحثا عنها. لقد عدت الى الغرفة فلم أجد أحداً. بعض الصور والمحارم والقطن الذي ينمو في قاع الحقائب مكوم على المنضدة. أما ما جعل ذقني ترتجف رأسا فكان ذلك التذكار الوحيد الذي كانت تعتز به وتفتخر، سلسلة تنتهي بنسر من القصدير وقد محا عرق أصابعها مخالبه وأطراف اجنحته. نظرت اليه برعب متوقعا في كل لحظة ان يهب حطام ذلك النسر وينشب مخالبه في فمي صارخا: لماذا لم تقل لليمامة الجريحة وداعا؟

وبعد ساعة، كنت أرتجف من رأسي الى أخمص قدمي. حطمت المرآة، وخلعت الخزانة، وقلبت السرير، ونثرت الاوراق والأدراج، مدركا في الوقت نفسه ان قطرات دمها استطالت أكثر مما يجب حتى أصبحت ريشا للسفر وقوادم للنوق.

كانت السماء تمطر في كل مكان.. في آسيا وأفريقيا واوروبا، ولكنها لم تكن تمطر في غرفتي، فاندفعت حاسر الرأس الى الشوارع، ورأسي يميل على الجانبين كرأس القائد المصفوع على وجهه. لا أعرف ماذا أعمل وبماذا افكر والى اين امضي بهذه السترة المقلمة والجذور المكتسحة عن وجه الارض. لقد برز الأعداء، وأطلت الأنثى المحاربة امام المستسلم على سريره.

كانت قطرات المطر تتجمع على جمر لفافتي، وتطفيء الفتوة الضارية واليأس الضارب جذوره في الأعماق ليعيد الطفل الثائر العاري الى وطنه المقطوع الذراعين.

كنْ بلا رأس أو أنف أو ذراع، ولكن لا تكنْ بلا مال أو امرأة في دمشق. انها تصك نقودها بملاقط الشعر. انها عتباتها المغسولة عند الصباح.. العيون التي تحدق اليك من شقوق الأبواب.. الأجسام البضة في أحواض الاغتسال، تجعلك لا تضرب رأسك بالجدران بل تعتبر اختراع الرادار والالكترون والغواصات شيئا لا معنى له. صوت القباقيب والأساور في احواض الاغتسال، تجعل أي محاولة لبلوغ الاهداف القومية العليا كبلوغ القمر على دراجة.

كنت أربض لها عند مواقف الباصات، وعلى طريق الجامعة، وامام ساعة المدينة، تلوح لي في كل شيء وجها حبيبا وعظاما نحيلة وفارغة كالقصب بعد ان جف فيها نخاع الحب، وعلى شفتيها طعم الدموع وغبار البزر. نسيت ان أقول انها كانت مولعة بالبزر. ولذلك عندما ◁

الأرجوحة

أقبل العام الجديد احتفلت به وأنا رابض على قمة الحطام. كانت مائدتي بسيطة للغاية: شمعة وبنفسجة وصحن من البزر وآخر من المطر. وكانت حبات البزر معتمة أشبه بالعيون المفقوءة، وقطرات المطر سوداء كأنها شويت على النار، وكان لساني يلمع ويتراقص بين الشفتين.

وعندما أطفئت الأنوار، أشار عصفور عاشق لحبيبته: لا تغردي عند هذه النافذة يا ملاكي، فهنا عاشق لم يقل لحبيبته الجريحة وداعا، ثم طوقها بجناحيه ومضى.

كانت الجيوش النازية تزحف على ركبها نحو الفيلبين وكوريا، وأنا أزحف على ركبتي فوق السطوح، متلصصا على عري العائدين والزوجات الوحيدات، منكفئاً على الوحل والقذارة والعادة السرية، ثاقبا الجدران بالمسامير، ولاعقا آثار القباقيب لأعيد الى ذاكرتي عذابها وجوهرها بعد ان غطاها الهجر.

كان الطلبة الوهميون ينطلقون من بوابات المدارس كالعجول، والدم يقطر من دفاترهم وأقلامهم، ويلتئمون في الساحات المعتمة سبعين مليونا تحت ذقن رجل واحد.

وكنت ألهث في الشوارع بحثا عنها. لقد أخطأت منذ البداية. الكلمة الحلوة يجب ان لا تقال الا للنعش. عندما تتعرى المرأة امامك بتلك البراءة الدامعة، اجلدها.. اضربها بذراعك المحني وسوطك المائل، فانها ستثب نحوك لا لتمزقك بل لتزداد قربا منك والتصاقا بلحمك.

اهجر عندما يكون اللسان حول اللسان والذراع حول الذراع. لا تقذف السمكة الصغيرة في المنقار بل لوح بها فقط حتى ينهار الجناح.

وعندما يكون الجبين واضحا امام فوهة البندقية، أضغط الزناد واحمل فريستك دون عصيان الى سريرها.

أيتها اليمامة المكسورة الجناح.. كيف تطيرين؟ ألم تخنقك رائحة الفضلات والريش المتعفنة؟ لك الزناد والبندقية.. لك راية العرين وعشب المقابر، ولكن عودي يا يمامتي الحبيبة.

أظن يا سيدي ان أجمل يوم في حياتك هو اليوم الذي تقبض فيه راتبك، هذا طبيعي من رجل سيصل شخيره الى الهند الصينية، ولكن أجمل يوم بالنسبة الي هو يوم رأيتها في الزحام. صرخت: غيمة، فلم تجب. صرخت وصرخت، ولم تجب. كانت تعدو بحذائها الرقيق المتسخ بالغبار. خبطت بقدمي وراءها وأمامها وحولها دون ان تنظر الي ودون ان تنطق بكلمة كأنها تحمل بين شفتيها رصاصة لو انطلقت لصرعت نصف الشارع.

وعندما وصلت الى الباص، صعدت درجته الاولى، والتفتت الي، وقالت: «أيها الوحش!».

ثم أدارت عنقها كالآلة وصعدت.

قمت بعد ذلك بشجار كبير مع شرطي السير، ومعركة دموية في الجريدة، ومجزرة في المقهى حتى كدت افقد آخر ذرة من عقلي.

والتقيتها مرات كثيرة بعد ذلك، فكانت تهينني وتذلني وأنا أهز برأسي مستسلما كالجبان. كل همي ان احتفظ بكل قواي على كفة الميزان حتى يعود التوازن بين الضحية وجلادها.

ورأيتها مرة تسير مع عملاق هائل. وما ان وقعت عيناي عليه حتى غاص قلبي وراح يئز كالبعوضة بين جوانحي. يا الهي.. من أين بعثت الي تلك المصيبة؟!

تأملت صدره العريض وقبضته القوية، فتأكد لي انه ما ان يهوي علي بلفافة حتى يحطمني كالفخار. ولذلك اكتفيت بمطاردتها محافظا على مسافة معينة تكفل لي التواري والهرب، ولكنهما أوقفا سيارة تاكسي ومضيا بها، فما كان مني الا ان أسرعت الى حيث كانت تقف تلك السيارة ورحت أمحو آثار عجلاتها بقدمي، وعدت الى غرفتي معفراً بالتراب، وحيداً وباكياً.

أنا كاذب كاذب يا سيدي. لم يكن هناك عملاق يسير معها، ولم تكن لها صديقة تغار منها، وما كنت أجلدها وأفرض سلطاني عليها، ولم تهجرني لأن النساء كن يرتمين عليّ. لقد هجرتني لأنها ضبطتني بنفسها وأنا جاث على ركبتي أتلصص على نساء المنزل المجاور وهن يغسلن ثيابهن. لم تكلمني ولم تصرخ بل تركتني معصوقا كمن ضبط فوق امرأة في فندق مشبوه. «نذل» هي الكلمة الوحيدة التي قيلت في هذه الفاجعة.

انك ستصرخ الآن غاضبا: وما علاقة كل هذا بالسلامة العامة؟

وانا سأصرخ غاضبا مثلك: وما علاقتك انت وسلامتك العامة بي؟ انكم حظرتم عليّ تدخين لفافة من اجل مجرى التحقيق، فأي تحقيق هذا الذي يتأثر من اشعال عود ثقاب؟

حرمتموني شهرا كاملا من غطاء استر به جسدي، فأي وطن هذا الذي يتأثر من دفء بطانية أو وسادة؟

انها الرغبة الوراثية في الذل.. المتعة السادية في تأمل العائلات الممزقة والاصغاء الى ملايين الافواه التي تصرخ: النجدة النجدة!

لقد أحرقتم المراكب وجعلتم من أشرعتها عمائم وقلنسوات للتنابل. قصفتم جذع الشجرة، وتركتم سبعين مليونا يحمون صلعاتهم الملساء بالصحف وراحات الأيدي. لقد نهبتم الأرض خيرة فلاحيها وسواقيها، والشوارع زهرة أحبابها.

انها الرغبة الوراثية في الذل، المتعة السادية في الاصغاء الى ملايين الأفواه التي تصرخ: النجدة النجدة، ولكني سأكون القروي الوحيد الذي لن يصرخ أبداً لأنني أعرف الى اين يذهب صوتي.. لأنني أعرف ما هي السلامة العامة. انها مصلحتكم أنتم.. الأجداد المكدسون كالبضائع في نهاية القطيع المندثر تحت أغصان النخيل.. البقايا المقذوفة من قمامة الى قمامة عبر التاريخ.

وبينما كان الفهد في ذروة حماسته، يلتهم الورق التهاماً، ويحاول وضع السدادة في فوهة الجرح، جاء شرطي مسرع، وزمجر بغضب: «ألم تنته بعد من هذه القاذورات؟».

«ـ نعم انتهيت ولم يبق الا التوقيع».

«ـ وقع على البلاط».

وأخذ الشرطي أوراق الفهد، ومضى. □





حجارة الشاعر

باسل الشيخلي
شاعر من العراق

■ اذا كانت الحياة مفقودة فهل يمكن ان يبقى الشعر؟ وكيف اذا حدثت فجوة بين ما نريد وما نشعر؟ وهل يمكن تجاوز المراتب الصغرى تلك التي وضعنا فيها الأطفال والنساء والشهداء عبر فعل انساني يومي واضح الخطاب لا لبس فيه، كل أنواع القهر الانساني في ظل (ديمقراطية) سقط زيفها، ماذا فعل هؤلاء بالشعر، وبالفن، وبالكتاب الكبار؟

انهم قدموا ببساطة مصدرا جديداً تحيا فيه ذاكرة بلاغية عجيبة وغير مألوفة هي ذاكرة «الناس والحجارة» حيث تنمو وتتحد وتتصل من جديد في انبجاس فيض الحياة الذي يغمر الموجودات في هذا الوجود المبعثر، حيث يأتي الكون لكي يتمرأى في انفتاح الشعور، في الفردوس الضائع، وعلى الشاعر ان يرينا الطريق الى (الحقيقة)، هذه الكلمة الهائلة، فكيف لهذا الاله الذي يعيش فينا ان يعرفها؟ وهل الرؤيا لا ترزق الا للقلة القليلة، ام هي المفاجأة التي حولت كل شيء، فالسياسي والايديولوجي والاجتماعي وحتى العادي تحول الى شعري، ارتفاع في المراتب نتيجة الصدمة بالوعي الجديد - القديم الذي ليس همه (ما حدث) لأنه قلق بمصير العالم في أتون (ما سيحدث)، وهل ينطبق هذا على اللغة أيضا؟ هل ستحتاج الى تأسيس مغاير، الى ارتفاع في الفعل الشعري «فعل المواجهة بين العارض والجوهر»؟ أين مؤسسة اللغة لتنقذ الشاعر من أزمة الحياة؟ أين قوته المتحصنة في أبراج رؤاه الذاتية المترعة بالعزلة القاسية؟ وكيف نصبح ثوارا ومخلصين وعشاقا؟ وهل الشعر يحمل مثل هذه الألقاب؟ أم انه مضطر للتعبير عن الحياة الرائعة حتى يكون رائعا؟ واذا كان الشاعر يحاول تصوير نفسه بنفسه ولا يستدير الى الحقيقة الخارجية فهل يستطيع تحوير هذه الصورة قليلا لكي نجد قبسا من النور المتروك على الأشياء؟

وكيف يفعل الفنان إزاء ما سيقوم به (الرجل العادي) طالما ان تجربته الذاتية تعينه هو الآخر على التعبير؟ أرى جحفلا من الرماة الذين يتوازنون فعلا وقولا على صعيد القيمة الذاتية المحضة، احتفال جماعي ومشاركة نصوصية من المحيط الى الخليج وأبعد من ذلك، أهي المميزات الحضارية لأمة تعرف أعدادها، ام إنه وضع يعيد ترتيب مسؤوليات الفنانين، فليس خلوص النية هي الفعالية المطلوبة، بل رفع مستوى الفن الى رتبة الأبدية في هذا الحال القائم.

إذن كيف يمكن فهم ديوان «فصل من الجحيم» لرامبو، على أنه ليس نفاية أدبية دون الرجوع الى الأبواب المفتوحة التي لن نستطيع ان نفكر فيها، فهي ليست أسرارا مغلقة انها لحظات مرعبة من الحياة التي تنتمي الى الشاعر وتخضع له رغم عذابها وعدوانيتها فهي خلفية العمل الفني على أية حال، وكذلك علينا معرفة خلفية قصيدة «انه يحيى» لسعدي يوسف، حيث هي الشمولية التاريخية وعناصر الطبيعة والأسماء، والمفردات التي جدد شحنها بذخيرة بشرية حية من خلاصة نار الفن، انها تعبر عن الانتفاضة وتسمو بها الى الفعل الفني ذي الأبدية المتصلة بالجوهر لا العارض، وكذلك إزاء «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش نكون أمام حقائق تاريخية علمية فعلت فعلها في الذاكرة اليهودية التي حاولوا التخلص منها على طريق الوصول الى (الحلم) المزعوم والمنهار، انها توقظ التاريخ من عبوديته العدمية وتنثره أمام العيون، في المجال الحيوي لصناعة التاريخ الجديد بالكتابة وسحر الحروف الثائرة.

الفنانون «وحوش مقدسة» طبعا ليس على الصعيد الميلودرامي أو الاهتمام المفتعل، إنما هي الطريقة التي يقع فيها الفنان فريسة من أجل انتصار رؤوس متوجة أو نجوم تظهر على الشاشة، وعصرنا يؤمن بالاسرار التي يجب الكشف عنها لان العلاقة بين الشعر والحياة متباينة كثيرا، فالفن يزدهر مع الحياة او بعيدا عنها، يمكن ان يكون تعويضا فيقدم طرفا منها أو رد فعل ازاءها لدى اولئك الذين خانتهم الحياة.. وما أكثرهم وقد نجد في عمل الفنان ما لا نجده في حياته، لأن ما مر بحياته قد أخمدته الذاتية او الاجتماعية.

فاذن قداسة الفنان أو الشاعر هي انتاج الموهبة بالايمان الصوفي، بقدرة (الحلاج) على التضحية والفداء باسقاط الجسد الخارجي اسقاطا ضروريا لبناء عالم مشع من عناصر الايمان دون خضوع الى سلبية دينية أو (كاثوليكية محدودة) تشتبه بالوقائع فقط بخمول او ضعف رومانسي.

ان اختلاط القيم بالحجارة ينتج مددا من الكلمات التي لا تنفد على طريق التشكيل الجديد، على طريق القوة التي تنتج أزمات مستعصية لعالم الطغيان.

وإذا كان الشعر والحياة يتنازعان الشاعر، فعليه غالبا ان يختار بينهما. وفي محاولته للاختيار يشعر بالألم والتمزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله وضرورة ان يعيش، يقول أوسكار وايلد «ان كل ما نربحه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن»، نعم فالانشغال الخارجي لا يوفر وقتا للكتابة، لذا فهو امتحان الشاعر، نزيف في الحافظة الابداعية وقواها المختلفة، عبور السياق المعرفي التقليدي الذي تم بناؤه وفق صيغة التراكم الكمي او صيغة الفضيلة والقدسية الغامضة للفن.

لقد كان بودلير يقول «ان الفنان لن يكون فنانا الا ان يكون مزدوجا وان لا يجهل أي ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة» فان الفنان بفضل هذا الازدواج يستطيع ان يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل ومادة يستغلها استغلالا جماليا، فيحول الرصاص الى ذهب خالص والفحمة الى شعلة لامعة «فالشعر حسب ريفردي بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة للخشب تخرج منها وتحولها».

حقيقة، على الفنان ان يتوقف عن جعل شخصيته ما يشبه المرآة التي تعكس، ما دامت العبقرية هي ليست القدرة الانعكاسية بل في الصفة الذاتية، وفي القدرة على الموازنة بين المخلوقات الفنية التي تحاول الاقناع وبين مخلوقات الوظيفة الانسانية التي تدافع عن شرعية وجودها.

ان معيار الجودة في العمل الفني هو مقدار الحياة القائمة على (النوع)، بما يشبه فوق الوجود حسب المفهوم (السوريالي)، هذا الصدق الذي يحيل الفن الى الحياة ويسمو فوقها بشكل كامل.

فهل صحيح ان «فان جوغ» قطعت أذنه في معركة مع متشرد، وأي تأثير لهذا على فنه؟ ان الاسرار كالملابسات تصبح عديمة الأهمية حين يبدأ الفن، ولا صلة لها بقوة العمل الفني، فتعاليم تاريخ الأدب لا تكاد تمس اسرار ابداع الشعر، ان كل شيء يحدث في قرارة نفس الفنان ولعل أكثرها أهمية هي وظيفة (موحيات الفن) كما يذهب علماء الجمال، اذا كانت مستقلة عن ماجريات الحياة ونوعها وأحداثها، وكل ما يمكن ان يوضع في تاريخ حياة الانسان.

المستحيل هو وصول الجهد الفني الى نهايته، فالوجودية في الفن تبعث فينا شعورا يتعدى طبيعة الأشياء، فالثورة الشعبية هي ثورة في صميم المدركات الفنية، في القيمة سواء كانت جمالية أو غير جمالية بالنسبة لضمير قادر على استقبالها.

اذن ما معنى «الحب والسلام» لتولستوي سوى انها تنقل المعرفة من متاحف الظلام الى نور الوجود الحقيقي، وتجعل الاحداث والأشخاص حاضرة ابدا ليس بمستوى القراءة العصرية وإنما للعقل ولا شيء يعادل هذه الألوهة الكامنة في الفن.

اذن من هو الفنان الحقيقي، من هو محمود درويش الحقيقي؛ أهو الذي تمكن من كتابة (أحمد الزعتر) أو (مديح الظل العالي) او (من فضة الموت..) او (عابرون

◁



في كلام عابر؟

غالبا ما يتمسك النقاد بالأنا الخارجية، في حين الابداع ينبع من الأنا الاخرى، وعملية انتاج الأنا الداخلية التي تتضح من جملة ما اعتاده المجتمع الذي يعيش فيه، حيث لا نفهم الشاعر كونه فردا منسحبا الى نفسه مريضا بوراثة معينة، حيث يبحث البعض عن العبقرية في أمكنة بعيدة، في حين انها في القلب كما يقول (لامارتين)، فان ما هو ضروري هو العاطفة المحركة، فالشعر ارتعاش القلب الذي ينتصر لحظة على التافهات من الأمور ولا يصل الى الفشل الا اذا فقد هدفه ووضوحه الداخلي العميق أما النجاح المقصود فليس التجريد المطلق او النوايا الطيبة بل السيطرة على الحياة التي تخرج اشكالها وتشيد مبانيها من تضحيات الانسان او الشعب كحقائق مطلقة.

يقول آمييل «ان الشاعر يحضر ويتضرج على الألام التي يئن فيها لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة، والشعر خلاص من العذاب الى الحرية.... وما الأغنية الا علامة الاتزان والانتصار على القلق والعودة الى القوة».

وكم هي الاغاني التي تعبر عن قوة الكائنات على هذه الأرض، الكائنات التي شفيت من عذابها لانها سيطرت عليه، فعل فوق فعل وصوت فوق صوت كناقوس القيامة حيث المواجهة العارية، يقدمون انفسهم بارقى أشكال التجسيد الالهي ولا يقولون لم تركتنا أيها الخالق، حيث يلاحظ الشاعر ليس من زاوية التلقي الحيادية، بل من زاوية العقل الذي يشارك نحت الأفعال.

هل يمكن تجاوز عهود الحرب وآثار التهديد والارهاب حيث يقبع المستقبل تحت وطأتها وأين أشد الفنانين هدوءا من هذا كله؟ هل سيلقي الشاعر بنفسه وسط المعركة، ام يصبح فنه سلاحه؟ فالحقيقة وسط الأحداث المترابطة حيث لا يبقى الفن هو الأعلى الذي يمتص القيم الأخرى، بل ان مهمته ان يحييها ويشرفها وينميها ويدافع عنها ويزيدها جاذبية وهيبة، بل يكشف غموض العلاقة بين الحياة والفن ويصحح هذه المبالغة ويخفف منها، ما الذي يقاسيه الفنان الذي يمتنع عن معرفة الحياة هو احتقار يمارسه إزاء الحقيقة تخفيه هذه العبادة الزائفة.

طبعا ليس المطلوب اي كتابة على عواهنها، فالقصيدة شيء مصنوع وشتان بين آلة متطورة حديثة وبين أدوات يدوية بالية، وشكل المادة المصنوعة مرتبط بنوع المادة، بجوهرها، بطواعيتها على التشكيل، بالخبرة في انطاق الجوهر الصاعق، فمع آراغون القائل «أيها الشاعر خذ قيثارتك، نعم، مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك في الصباح لتجد فيها هذا البله وتلك الدناءة التي لا تحتمل....»، ومع البير كامي الذي يقول «ليس الفن في نظري استمتاعا هزيلا بل هو وسيلة لتحريك أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للالام والسعادة العامة». ألم يشترك بيكاسو في حرب اسبانيا بشخصه وبأعماله الفنية؟ وأما كان ناجي العلي رساما عظيما ليس بانتمائه الى قضية سياسية ووطنية فحسب، بل بقوة التعبير، بالشكل الخارجي للعمل الفني، بفعل الخطر الذي عرف كيف يرسمه، فلا تكفي وطنية الفنان بأن تترك لنا أجمل الأشعار التي تتردد على مدار السنين بل هي (كيفية) ترجمة الشعور الذاتي أو الجماعي الى نص شعري حيث تندمج فيه العاطفة بسحر اللفظ وتتحول الوطنية الى جمال وتشارك الوجود الذي لا يقبل انهيار الأعمال الراقية.

فهل نجحت قصائد معدودة ام أصبحت انتفاضة الحجارة غير قابلة للانفصال عن تلك الموضوعات التي تتحدث عن الموت والمجد والخشوع والتي تذكرنا بالأزلية تضيئها نيران الشمس المشرقة؟

اذن كيف نخلص الشعر من الارتباط والهدفية ونحميه من (الشهادة) التي هي عدوه الأول كما يدعي البعض، وهل ان الشاعر شاهد عصره أو شاهد الحقيقة؟

ان حدث الانتفاضة من القوة بحيث لا يمكن ان يتقدم عليه فعل ذو قيمة فنية أعلى الا اذا كان يعرف ينابيع الرؤيا التي تنشط من أعماق التاريخ على هذه الأرض المقدسة، من مفرداته العصبية، من انزياح وتعاقب الحروف، من الصراعات الدولية الفوقية منذ الفرس والروم الى الصليبيين وحتى هرتزل ودايان وشامير، هذه المفردات تنتقل عبر الحلقات المفتوحة للتاريخ عبر الكتابة الفنية، تاريخ ميلاد الحقيقة المتحررة من قيود السلطة بكل أنواعها.

إنها حجارة الشاعر وعليه أن يصوبها جيداً، والا فتكت به الكلمات. □

أخلاقيات الفنان

أحمد هيبي

كاتب من فلسطين

■ هل يكون الفنان العظيم انسانا عظيما بالمثل؟ هل يمكن تصور الفنان الموهوب والخلاق شريرا، أو مجرماً أو أبا فظا، أو زوجا فاشلا، أو هل يمكن تصوره رجلا خائنا لشعبه، أو منافقا، أو كافرا بالقيم الانسانية التي اصطلحت عليها الأمم والأجيال كالعدل والرحمة والحق والمنطق؟ وهل هناك بالضرورة تناقض بين ان يكون الشخص فنانا وبين ان يكون حاملا لهذه الصفات كلها او بعضها؟ هذه هي المسألة التي سنحاول مناقشتها.

أن كثيرا من الناس سينفون أية شبهة عن الفنان تماما كما ينفونها عن انبيائهم الخالدين. والسبب او الأسباب لذلك واضحة كل الوضوح، اذ مثل هؤلاء يصبحون رموزا للابداع أو الحق أو القوة، وبمرور الزمن تحفظ الأجيال صورة نقية خالية من الشوائب للفنان كما للنبي او الزعيم. وعلى أية حال فإن هذه الأجيال مستعدة للصفح أو حتى النسيان من أجل ان يظل الرمز محتفظا بنقاوته وطهارته. فإذا خالف الفنان العظيم الناموس وخرج عن التقاليد المرعية قال مؤيدوه وأتباعه انه كان فوق الناموس الذي يُلزم البسطاء من البشر، وهو فوق القانون والتقاليد المرعية. أو قالوا ليس لمثل هذا ان ينتبه للصغائر وهو متجه بكليته نحو الجليل من الأمور.

من هنا لن يكون بمقدورنا ان نستخلص جوابا شافيا عن مسألتنا بعرضها أمام الجمهور، ما دام الذي يصنع الأعمال العظيمة لا يمكن ان يأتي بأحقر الأعمال. وهو لن يكون بعرفهم الا موطن الحق والجمال. ذلك لأن الجمال والشر لا يقطنان في الجسد نفسه، بسبب ان الشيء لا يمكن ان يكون أبيض وأسود في نفس الوقت.

هناك مُسلمتان يجب نسفهما لمن يبغي نسف رأي الجماهير ـ وهما من أصل واحد ـ المسلمة الأولى ان الفنان هو صاحب رسالة، والثانية هو القول بتلازم الحق والجمال.

والجمال الذي نعنيه هنا هو ما درج الناس على تسميته بجمال الروح. وهم يعنون به صفاء النفس وخلوها من منغصات عيشها كالطمع والأنانية والكراهية العمياء وحب التسلط على الآخرين، وباختصار فان النفس الجميلة هي النفس الخالية من سوء النية. أما جمال الجسد فان معظم الناس يعرفون ـ دون اقناع ـ عن طريق شواهد عديدة وتجارب مرت بهم أنه يمكن الجمع بين جمال الجسد وبين سوء النية. فالمرأة الجميلة ليست هي بالضرورة المرأة الفاضلة وقصص الأطفال مليئة بالساحرات أو غاويات الرجال والمخادعات من ذوات الجمال البارز.

لا علاقة اذن بين جمال الجسد الخارجي لشخص وبين كون هذا الشخص فنانا مبدعا. ويكفي لتبيان ذلك ان نأتي ببعض الأمثلة: كان الجاحظ زعيم فن الكتابة والنثر العربي ربما في كل العصور قبيح الشكل، وربما تعود تسميته بالجاحظ لجحوظ عينيه بشكل غير مألوف عند الآخرين. والجاحظ نفسه يروي قصة المرأة التي لاقته في السوق وجاءت به الى الصائغ ليصنع لها هذا الأخير صورة الشيطان وهي برأيها تطابق صورة الجاحظ.

والأمر صحيح ايضا بالنسبة لبشار بن برد الذي لم يكن للجمال الجسدي - كما روي - أي نصيب في خلقة الرجل. وما دمنا استطعنا الفصل الكامل بين جمال الجسد وعبقرية الفن، فالمسألة تظل اذن ان كان بالامكان الفصل بين جمال الروح وبين هذه العبقرية، وهي مسألة على جانب كبير من الصعوبة، بل يصعب على الكثير منها تصور امكانها، تماما كما ان عقولنا المحدودة لا تقدر ان تتخيل المكان مفصولا عن الزمان.

اما عن كون الفنان صاحب رسالة فمعنى ذلك ان الفنان انما ينتج فنه من أجل ان يسمو بالناس، أو يلتزم بقضاياهم ويدافع عن الحق العام في المقاييس التي تتبدى له.

واذ ليست لدينا إجابات واضحة عن كون الجمال الروحي جائز الانفصال عن ابداع الفنان، فإننا نبدأ بالأمثلة. ونبدأ بالشاعر المشهور في تاريخ الأدب العربي باسم «الحطيئة». ان الحطيئة رجل شائن بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى وبكل المقاييس التي نرغب ان نقيسه بها. والا ماذا تريد ان تقول في رجل يهجو امه وأباه، ويصل به الأمر الى هجاء نفسه، وهو القائل في وجهه: «قبح من وجه وقبح حامله). اما في زوجته فقال: (اطوّف ثم آوي الى بيت قعيدته لكاع). وقد يفهم هذا البيت ايضا كذم لبيته نفسه بالاضافة الى ذم زوجته.

أما مواقفه السياسية والاجتماعية فليست أفضل من ذلك بكثير. ويمكن تصور فرحة مواطنيه وهم يحملونه الى مثواه الأخير كفرحة مواطني بشار عند مواراته التراب. وبالاضافة الى كونه عديم الموقف المبدئي فإن قصة اسلامه تثير أعظم الشك في صحة اسلامه وفي نواياه عامة، فقد كان أدرك الاسلام فأسلم في حياة الرّسول، الا انه ارتد مع المرتدين بعد وفاة النبي. ثم حارب الاسلام حتى وقع في الأسر في حروب الردة وعندها عاد الى الاسلام مرة اخرى ربما كارها او لا مباليا.

لقد كان جان جاك روسو المفكر والاصلاحي الفرنسي الشهير (١٧١٢ - ١٧٧٨م) الذي كان لأفكاره تأثير عظيم في تاريخ فرنسا أبا سيئا، اذ كان يحمل ابنه بعد ولادته ويتركه عند باب دار الأيتام وقد فعل ذلك مع جميع اولاده الخمسة الذين لم يقم بالاحتفاظ بأي منهم في بيته. وكان ديستويفسكي مقامراً عتيداً، وكان كل ما تدره كتبه من أرباح يذهب توا الى طاولة القمار، حتى أنه هرب في النهاية من دائنيه مع زوجته الثانية الى باريس، وهناك قامر بكل قرش جديد كان يصله من ناشريه، حتى كان يضطر الى بيع حاجاته الشخصية لكي لا يموت جوعا. أمّا جان جينيه الكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر فقد قضى فترات طويلة من حياته في السجن وانتمى كليا قبل العفو عنه الى الاوساط الاجرامية المعروفة. وتدور كثير من مسرحياته التي كتب الكثير منها عن حياة المجرمين. وقد كان بدأ حياة الشذوذ هذه منذ نشأته، وعاش متمرغا في في الشر طيلة حياته حتى تقدمت مجموعة من الكتاب الفرنسيين وعلى رأسهم جان بول سارتر بالتماس للعفو عنه واخراجه من السجن.

لقد تبنت الحضارة الغربية الحديثة منذ القرن الثامن عشر نظرة جان جاك روسو الى الشرّ. وبحسب هذه النظرة فان الانسان يولد صفحة بيضاء خالية من الشوائب. ولكن الظروف الاجتماعية القاهرة الفاسدة هي التي تدفع هذا الانسان دفعا نحو اقتراف الشرور. اما عُلماء النفس الذين جاءوا بعد روسو فقد ترجموا وجهة النظر هذه الى نظريات نفسية قائمة بذاتها، اعطوا لمجموع الدوافع التي تؤثر في مصير الانسان مجموعة من الأسماء سموها بالعقد النفسية. وقد ردوا في معظم الأحوال هذه العقد الى فترة موغلة في القدم في حياة الانسان وهي طفولته. الانسان المجرم هو مريض بحسب وجهة النظر هذه. وكثيرا ما تجد المحاكم تبريرات عديدة لعدم القائها تبعية التهمة على أحد المجرمين وهذه التبريرات تقع جميعها تحت عنوان الجنون والاحباط الذي ترجع جذوره الى الطفولة المتقدمة

لقد عنون سارتر بحثه الذي دافع فيه عن جان جينيه بعنوان «جان جينيه القديس والشهيد». وبما ان كل شهيد هو ايضا ضحية، فإن سارتر يريد القول ان جينيه كان ضحية اكثر منه مجرما. وهو ضحية مقدسة، ككل ضحية، ولذلك فهو قديس. ولو كان جينيه قديسا حقا لأمكن الادعاء ان جميع المجرمين الآخرين هم أيضا ضحايا لظروف اجتماعية وعوامل نفسية لم يكن لهم بها دخل مُباشر، ولذلك فهم قديسون بالمعنى نفسه. وبالمثل يمكن ايجاد ظروف مخففة حتى بالنسبة للمجرمين العتاة، اذ غالبا ما يستطيع علماء النفس وضع ايديهم على عقد نفسية تكون مسؤولة عن تصرفات صاحبها.

ان دفاع سارتر اذن لا يبدو منطقيا الا اذا كان ينطبق على جميع المجرمين الآخرين الذين لم يقدم سارتر اي دفاع عنهم، دفاع سارتر عن جينيه نفسه، ذلك لأن حرية الاختيار الوجودية التي ينادي بها سارتر تفترض ان جينيه قد اختار الشر حين كان في سبيل الاختيار بين ان يسلك الطريق التي تؤدي الى الى الشر او تلك التي تؤدي الى الخير.

والدليل على ذلك ان سارتر طبق نظرية الاختيار هذه تطبيقا دقيقا على فنان آخر كان قد مات قبل ذلك بكثير وهو الشاعر الفرنسي بودلير صاحب «ازهار الشر». وفي الكتاب الذي كتبه سارتر عن بودلير توصل الى نتيجة واضحة كل الوضوح بهذا الخصوص: لقد اختار بودلير الشر، اختار حياته وكأنه هو الذي صنع هذه الحياة بيدي.

ولكن بأي معنى أو بأي حق يكون جينيه حالة استثنائية؟ ان القضاء الفرنسي نفسه لم يرَ القداسة التي في جينيه كما رآها سارتر ولم يضعه من ثم تحت ظروف مخففة. ذلك لأن ما ينطبق على جينيه ينطبق على غيره. وباختصار لم تعامل المحكمة جينيه كفنان كما عامله سارتر، ولم تبحث له عن تبريرات من ثم. ويجدر بنا أن نلاحظ هنا ان سارتر نفسه لم يبحث لبودلير عن ظروف مخففة وقد فصل فصلا تاما بين كون بودلير الشاعر البوهيمي الذي لم يكن على وفاق مع المجتمع الباريسي فنانا وبين كونه شريرا سار في الطريق الخطأ.

ان حل المسألة التي تقدمنا بها في بداية هذا المقال لتبدو بسيطة ان نظرنا بأعين معتنقي آراء روسو في الطبيعة الانسانية: يجوز أن يكون الفنان شريرا. ولكن صفة الشر فيه ليست صفة أصيلة بل هي صفة لاحقة بسبب الظروف الصعبة التي قد يحياها الفنان او التي كان قد عاشها سابقا، واذا زالت الدوافع وأمكن إزالة الترسبات الناجمة عنها امكن اعادة الفنان - مثله مثل غيره - الى جادة الصواب.

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، لقد ربط عُلماء النفس في الغرب بين شرور الفنان وبين جودة فنه ربطا محكما: فالفنان يتجه الى الفن في كثير من الأحيان كرد فعل على عقدة النقص التي تتملكه. وفي الفن يجد الفنان متنفسا لكثير من احباطاته وتعقيداته الخاصة. والفن في حالة كهذه يكون تعويضا مناسبا لرغبات الفنان المكبوتة. وهكذا وجدت مدارس علم النفس على مختلف تياراتها - وجميعها تتفرع عن المجموعة الفرويدية في النمسا - في الأدب وفي الفنون عموما حقلا خصبا لتحليلاتها واستنتاجها. وكان فرويد نفسه قد كتب مجموعة من الدراسات النفسية التحليلية حول عدد من الفنانين كان اشهرهم ليونارد دافنشي. وفي المقابل تبنت المدارس الأدبية علوم النفس كأدوات للعمل، ونظر الى العمل الأدبي كأنه بينة أو واقعة نفسية.

لقد وجد كثير من الباحثين رابطا قويا بين شعور الفنان بالغربة واللاانتماء وبين فنه. كل ما في الأمر ان هؤلاء الباحثين طوروا النتائج السابقة التي توصل اليها عُلماء النفس السّابقين. وفي كثير من الأحيان يبدو للدّارسين في الفنون الغربية أن لا انتماء الفنان وغربته هما من بعض الشروط التي ينبغي ان تتوفر في الفنان لكي يبدأ عطاءه ويستمر فيه. هكذا كان ديستويفسكي لا منتميا ومثله رامبو الشاعر الفرنسي وبودلير وفان جوخ وكثيرون.

لو عدنا الى الأدب العربي قبل العصر الحديث لم نستطع ان نجد اتجاها واضحا في الربط بين اخلاقيات الفنان وفنه. صحيح ان العرب قالت ان اجمل الشعره اكذبه، ولكن وليس في هذا القول اكثر من تحبب للشعر على شكل سخرية. أما غربة الفنان ولا انتمائه كشرطين لتكوين الفنان فلا نكاد نجد الا أمثلة قليلة واستثناءات: ذلك ان الفنان العربي اتصل اتصالا وثيقا بمجتمعه، وكثيرا ما خاض المعارك السياسية والاجتماعية جنبا الى جنب مع سواد الشعب.

وعلى أية حال، فان الفن العظيم كان شافعا، في كثير من العصور للفنان أمام اخطائه التي يرتكبها. □

عبـد الغنـي مـروة

رقابة عربية في واشنطن!

■ أقامت المؤسسة العربية الاميركية في واشنطن خلال أواخر شهر تشرين الأول/ اكتوبر، ولأول مرة، معرضاً للكتاب العربي، لم يحضره، كالعادة، أي دبلوماسي عربي، بينما حضرته مجموعة كبيرة من أبناء الجالية العربية في واشنطن.

ولست ادري، ما هو سر العداء بين أهل السلطة وبين الكتاب؟ ولماذا يعتبر السفراء والدبلوماسيون العرب أن حضور معرض عربي للكتاب لا يدخل في جملة مسؤولياتهم أو لا يعنيهم من قريب أو بعيد، مع أنه حسب الأصول والممارسات الدبلوماسية المألوفة يشكل جزءاً أساسياً من مهماتهم؟ فالدبلوماسي يفترض فيه أن يتابع كل ما يدور حول بلاده من قضايا، سواء كانت في صحيفة أو كتاب، أو حتى فيلم سينمائي، كما أن مثل هذه المناسبات تعتبر فرصة جيدة أمام الدبلوماسيين للاتصال بأفراد الجالية ومتابعة أحوالهم ونشاطاتهم.

والمؤسسة العربية الاميركية هي مؤسسة ذات منفعة عامة تضم مجموعة طيبة من المثقفين العرب ومن مختلف الاتجاهات وقد أسست في حي «جورج تاون» من المدينة صالة عرض اسمها «الن» وهي تقوم بنشاطات فنية عربية واسعة كان آخرها معرض الكتاب.

والغريب فعلاً، أنه رغم توفر المكتبات العربية في مختلف العواصم الأوروبية، فإن المدن الاميركية الرئيسية ليس فيها مكتبات عربية، فالعاصمة الاميركية مثلا، وهي تضم جالية عربية لا تقل عن نصف مليون مهاجر عربي، ليس فيها مكتبة عربية وانما فيها عدة مطاعم ومحلات للحلويات العربية. ولا يستغرب المرء هذا الغياب اذا كان «الزبائن» كلهم من طراز الدبلوماسيين العرب في واشنطن، والذين يعتبرون أنهم يمثلون أهمّ وأقوى فعالية دبلوماسية عربية في الخارج، وأن أكثر الذين يحتلون هذه المراكز هم خريجون يحملون مسؤوليات مناصب سياسية وحكومية حساسة وهامة في بلادهم في وقت لاحق.

ومن حسن الحظ أن المهاجرين العرب، على نقيض دبلوماسييهم، فقد كانوا أكثر اهتماماً وأكثر تجاوباً، لا سيما وان في واشنطن مجموعة كبيرة من الأساتذة الجامعيين والأدباء والمثقفين، وقد استمتعوا بالكتاب وترددوا الى زيارة المعرض أكثر من مرة.

ومن يذكر واشنطن، يعتقد من خلال وسائل الاعلام، أن هذه العاصمة هي معقل الديمقراطية وموئل الحريات في العالم. وقد يكون في هذا الأمر بعض الشيء أو كله، ولكن بعض «المدجنين» من المثقفين العرب يصر على أن يحني رأسه، سواء في واشنطن أو في أي موقع عربي آخر.

ونحن في شركة «رياض الريس للكتب والنشر»، لا نخفي موقفنا الرافض لمنطق الرقابة على الكتاب، ولا نرى لها مبرراً ولا جدوى، فوجئنا، في واشنطن، بأن أحد المثقفين العرب الغيورين على السامية يطالب بمصادرة أحد العناوين الصادرة عنا وهو كتاب «قراءة سياسية للتوراة» للكاتب شفيق مقار، مدعياً بأن الكتاب قد يثير حساسية لدى الأوساط اليهودية في واشنطن، وأنه قد يعرّض المؤسسة العربية الاميركية لمشاكل هي في غنى عنها في الوقت الحاضر، وذلك استناداً الى حادثة سابقة حول فيلم سينمائي لا مجال هنا لاستعراض خلفياته.

ومن المحزن والمؤسف فعلاً، أن ادارة المؤسسة سحبت الكتاب وصادرته الى مستودعاتها، ولم يكن هناك أحد قد قرأ مضمون الكتاب أو حاول أن يستقصي عن مضمونه.

والكتاب المشار إليه، كتاب صادر في بريطانيا منذ أكثر من سنتين، وليس فيه حرف واحد معاد للسامية أو أي كلام بهذا المعنى، فهو قراءة موضوعية وجذابة في مضمون التوراة، ومحاولة لاستقراء المبررات التي جعلت الأحبار اليهود يعدّلون أو يحرفون في مضمونها. فالتوراة ليست كتاباً منزلاً ولا كلاماً الهياً، وقد كانت عرضة للتعديل والتبديل على امتداد العصور وبأقلام اليهود أنفسهم، وهذا أمر معروف. وقد ناقش المؤلف شفيق مقار هذه التعديلات والتبديلات من خلال أقوال علماء اليهودية، وهو كتاب موثق توثيقاً كاملاً بشكل لا يترك مزيداً لمستزيد.

يعكس هذا الحادث المؤسف، مدى الاحباط الذي وصل إليه بعض المثقفين العرب، والحد الذي وصلت اليه النفسية الانهزامية العربية. وذلك انه إذا كان غير مفهوم كيف يصادر كتاب حول هذا الموضوع في أكثر من بلد عربي، فكيف يمكن أن نفهم كيف يصادر مثل هذا الكتاب في مدينة كواشنطن، وبأيد عربية. علماً ان الأيدي الأميركية لا يمكن أن يخطر لها في أي وقت بأن تتصرف بهذا الشكل الاعتباطي، لا سيما وأن الكتاب الذي صودر في معرض واشنطن متوفر ومعروض للمطالعة لدى مكتبة الكونغرس وفي أكثر من مكتبة جامعية اميركية. □

صياغات أدونيس النهائية !

حـاتم الصـكـر

> **لماذا كلما أوضحتُ ازددتُ غموضاً ؟**
>
> «أدونيس»

■ يحاول الشاعر أن يوجد لتسلطه على نصه، وإثبات ملكيته له، مبررات عديدة تتخفى وراء التسميات. كالقول مثلا بالصياغات النهائية. أي محاولة اعطاء الحق للشاعر بتنقيح نص كتبه قبل أكثر من خمسين عاما. يعكس هذا التنقيح [الحذف والاضافة والتغيير] الشعور بأبوة الشاعر المطلقة ـ والمتعسفة ـ كما يؤدي الى تزوير الوعي، بإسقاط إحساسه على صياغة تجربة منتهية. ويحرج في النهاية القراءات المدونة للنص قبل التعديل وهذا ما يفعله أدونيس، وهو يعيد طبع مجاميعه الشعرية. أو ينشر قصائده في مجموعة، بعد نشرها متفرقة. فهو يعيد (صياغة) ما يشاء من عباراتها؛ بحجة ان «القصيدة، كل قصيدة، ما دام كاتبها حياً غير مقدسة. لأنها مفتوحة، ولأنها فعل لا ينتهي. » ـ مقابلته في (اليوم السابع). ويبدو لي ان أدونيس؛ يخلط هنا بين القصيدة، وهي ف مخاض الولادة، غير واضحة المعالم، ولا مستقرة الملامح. وبين النص الذي ظهرت به، وتلقاها القارىء متحققة من خلاله، بدءا من عنوانها حتى المعلومات التوثيقية (زمن كتابتها ومكانه) مرورا بالاهداء والتصدير او المقتطف الذي يوضع في مدخلها أحيانا.

ولا ينكر أدونيس ان ما يجريه من تعديل، لا يخلو من قسر. فيقول في مقابلة أخرى «حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر. كأن تدخل حديقة، فترفع نبتة زائدة هنا، أو تضيف ما تراه مناسبا. . » أسئلة الشعر. ولا نجد صعوبة في تشخيص الخلل في هذا التشبيه. اذ ان تلازم أجزاء القصيدة وعناصرها، لا يشبه تناسق نبتات الحديقة التي قد نرى فيها ما يزيد ويتطلب انتزاعا أو رفعا. ولعل أدونيس في جرأته على تاريخ نصوصه، وحرمات أجسادها وأرواحها، يجد حجته أو مبرره في نفي اعتبار النص وثيقة (كما يقول في اشاراته التي صدر بها الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية الكاملة ١٩٨٥). وهنا أيضا يختلط التاريخي بالفني لدى أدونيس. إذ ان نفي وثائقية النص الخارجية أمر لا نختلف حوله. والا لما عدنا قراء أو محللين الى نصوص جاهلية مثلا! ولكن ذلك لا يعني سلب النص أهميته كوثيقة داخلية، تشهد على درجة وعي الشاعر، وهو يلامس موضوعه. فيظل كل ما في هذه (الوثيقة) شاهدا على انتاج النص وظرفيته عند الانتاج، وما تركب في الداخل من ذلك كله.

إن النص ميثاق قراءة لا يجوز ان يعيد الشاعر انتاجه بخامته الأولى. فيما يجوز للقارىء ان ينتج قراءة ثانية له بعد ان ينمو وعيه وإدراكه وإحساسه به.

قد يرغب الشاعر في إعادة الصلة بقصائده. ولكن ذلك لا يبيح له ان (يلفق) صلة جديدة. يصرح أدونيس بحلمه في أن يعيد قراءة قصائده كل سنة، وان يعيد طبع دواوينه لكي «أحذف منها ما يفقد تألقه وأترك ما أراه جوهريا» وحجته هذه المرة هي حرية الشاعر في الانطلاق من أسر قصائده. والبديل المقترح هنا هو ان (يأسر) الشاعر قصائده في سجن وعيه. وهذا معناه أن إطار القصيدة غير مستقر. ومعاينتها بعد ذلك مستحيلة. لأنها تجري على شيء غير متبلور، وعرضة للفحص بمجهر التألق والخفوت. إن **أدونيس يشعر بما سيكون عليه إحساس قارئة إزاء نصوصه المتغيرة بحجة الصياغات النهائية والوعي المسقط**. لذا نراه يبرر ذلك في (اشارات) الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية. ولكن تبريره لا يقنع قارئه الذي يراه ـ أي أدونيس ـ يجدد الشاعر من الخارج. مخالفا بذلك افتراض دخول القارىء الى أعماق النص وإعادة خلقه. ففي القراءة، لا يعود ثمة داخل او خارج. اما قوله بأن الحذف والتنقيح يتيحان لمنح النص «مزيدا من التوهج. . من التعمق والتأصل». فحجة لا تقف على منطق فني يمنحها ملموسية. فالتوهج والتعمق والتأصل، تمنحها القراءة عادة. وهي تكشف مرة بعد أخرى عن تلازم عناصر النص، وتستجلي ما لا يبين من جمالياته التي يخفيها الأداء.

إننا سوف نبحث إذن، عن مبررات أخرى، لهذا التسلط على النصوص، ولن نجهد في العثور عليها في المقدمة ذاتها. فأدونيس يحدثنا عن تطوير نظرته لكتابة الشعر نثرا. وإحساسه بأنه كان عليه ـ منذ عام ١٩٦٥ ـ ان يعيد النظر في «قصيدة النثر» التي يشكك ضمنيا باسمها وصفتها. إلا انه لا يفعل ذلك لصالح تراجع حداثوي. بل لدخول مناطق اكثر تحديثا. يمكن تلخيصها من خلال اشارات المقدمة بأنها «كتابة نثر آخر» هو مزيج من نصوص «تكتبها الأشياء في العالم أو تكتبها الكلمات في التاريخ وهذا ما أطلق عليه أدونيس «ملحمية الكتابة» معتبرا ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) ١٩٧٧ نموذجا لها.

يسوق أدونيس عدة مبررات لمغادرة شكل (قصيدة النثر) الذي جربّه منذ (أرواد يا أميرة الوهم) ١٩٥٨ حتى (المزامير) في أغاني مهيار ١٩٦٥. وتلك المبّررات هي محذورات تتخذ شكل أوصاف لهذا الشكل التجريبي المغاير الذي لجأ إليه الشاعر في مناخ مجلة (شعر) التي خاصمها وخرج على حركتها بعد زمن قصير من تأسيسها. ◁

في مقـدمـة المبررات (الأوصـاف) نجـد: المغـايرة الكلية للوزن، والخصوصية اللغوية، والموهبة الابداعية العالية، والمعرفة بالتراث، والثقافة الفنية، والاستضاءة بالآخر دون تبني معاييره.

وتلك الأوصاف لم تتوفر فيما أنجز من كتابة شعرية بالنثر. بل أصبحت المحاولات الأولى (إنشاء تعسفيا) على حد وصف أدونيس.

هذا كله حدا بالشاعر الى البحث عن شكل جديد. أو «الخروج من قصيدة النثر الى ملحمية الكتـابـة»، مؤصلا دعوته بالاحالة الى مراجع معرفية كثيرا، ما لمسنا أثرها في نصوصه، كالاشارات الالهية للتوحيدي، والمواقف والمخاطبات للنفري.. من بين سواها من التراث الأدبي العربي. ذلك هو السبب الحقيقي لاعادة النظر المستمرة في النصوص. واستمرار الشاعر في تنقيحها كل طبعة.

نفي تاريخية النص لا تترك جدوى لأية مراجعة سوى القراءة

بعكس الطرق، تكون طريق الشعر لانهائية؛ فإنها ـ يقول أدونيس في مقابلة مجلة اليمن الجديد له ـ «كلما تقدمت فيها تشعر أنك لم تفعل شيئا» ولكن هذا الاحساس بالفعل الشعري يجب ألا ينتقل الى أبنية النصوص بعد اكتمالها، بل الى كيفية التعبير عن التجارب ذاتها.

وهـذا يعطي الحق كله للشاعر في البحث عن سبل جديدة للسير في طريق الشعر. فالعمل الشعري لا ينتهي بمعنى كونه مشروعا لا مفردات. بل ان العمل الشعري ليس الا هذه السلسلة من النصوص وهي تتجاوز نفسها وتتوالد مفترقة عن بعضها فالعمل نفسه لا ينتهي بمعنى انه لا يكتمل.

ما يظل ناقصاً هو الذي كتبه الشاعر مستقبلا. لا ما يعيد كتابته وهو ماض.

أما حجة أدونيس في نفي وثائقية النص، وأن الشاعر لا يؤرخ فهي حجة ليست لصالح (صياغاته النهائية) ـ لم أفهم معنى وصفها بالنهائية وهي معروضة بدورها للحذف والتنقيح! ـ فنفي تاريخية النص لا تترك جدوى لأية مراجعة سوى القراءة. أما الكتابة فهي ارتهان بتاريخ النص، ومحاولة مصالحة متنه وفق ذلك التاريخ.

تبقى حجة أخيرة هي القول بأن ما يبقى من النصوص هو ما يشكل «بنيتها العميقة» وهو قول يصادر مكونات تلك البنية. بعد ان يزوّر بالوعي المسقط تاريخها وكيانها المتحقق في لحظة تماس الوعي بالموضوع من خلال التجربة.

ثم ما جدوى إثبات تاريخ كتابة النصوص المعدلة، المعادة صياغتها؟ ان التواريخ تزهدنا بالتعديلات لأنها تؤطر النصوص وتحيل الوعي بتلقيها الى أجواء الكتابة الأولى.

ولا تفسير لهذا التمسك بزمن كتابة النص، الا الشعور بالاعتداء على النص، ومحاولة كتابته خارج زمنه. فيكون التاريخ المثبت ذريعة في بقاء النص دون تحوير.

ولكن، ماذا فعل ادونيس وهو يعيد طبع أعماله الشعرية الكاملة؟ ان كل تغيير او تعديل أو حذف، أجراه الشاعر ضمن (التنقيح) له، دون شك ـ دلالة على مستوى التلقي.

فالشـاعر لا يفعل ما يفعله استجابة لدوافع فنية فقط. بل يستجيب لضغـوط جمالية تكونها تصوراته عن تلقي نصوصه وفق المتغيرات. لقد تفحصت الأعمال الشعرية الكاملة (الطبعة الرابعة ١٩٨٥) فلاحظت ان الشاعر يجري تغييرات (أساسية وأخرى ثانوية) على أعماله.

منها ما يتصل بالعنونة. فالعنوان في مفاهيم القراءة اليوم، عنصر دال. انه ليس لافتة. بل هو داخل في توقعات المضمون وتحديد سير القصيدة. «وهو الذي يحدد هوية القصيدة.. والأساس الذي تبنى عليه» كما يرى الأستاذ محمد مفتاح في (دينامية النص).

وقـد كانت الـطبعة الأولى من أشعار أدونيس (١٩٧١) تحمل عنوان (الآثار الكاملة ـ شعر أدونيس) بينما أصبح عنوان الطبعة الجديدة كالآتي.

أدونيس

الأعمال الشعرية الكاملة

وإذا كانت كل قراءة، غير مبرأة، لأنها ذات نوايا. فإن ارتفـاع اسم الشاعر فوق العنوان في هذه الطبعة، يمنحنا الحق في تصور بداية صلته التسلطية بالنص، وهيمنته العليا عليه.

ثم اذا تأملنا إبـدال (الأعمال) بـ(الآثار) نكون قد تعرفنا على نزعة حداثوية أوروبية تتمثل في أعمال الشعراء الكاملة لا (آثارهم). كما يرتبط مفهوم (العمل) باستمرارية ونفاذ لا يتيحهما (الأثر) لأنه (خارج) سلطة كاتبه.

أما الوصف بالشعرية [الأعمال الشعرية] فهو إصرار من أدونيس على تشخيص ما يكتب، وتحديد هويته بعد ان غيبته الطبعة الأولى المكتفية بعبارة (الآثار الكاملة)، رغم عنوانها الجانبي التفسيري: شعر. ونظل في إطار العنونة. لنجد ان مجموعة (وقت بين الرماد والورد) يصبح عنوانها في الطبعة الجديدة: (هذا هو أسمي). وهو في الأصل عنوان أحدى قصائد المجموعة الثلاث، ذات الموقع الخاص في شعر أدونيس (ولا يخفي ذلك هو نفسه في المقابلات التي أجريت معه). ولكن تقديمها عنوانا للمجموعة، وحـذف العنوان الموحي والشاعري (وقت بين الرماد والورد) له دلالة لا تخرج عن نطاق تأكيد الـذات، خاصـة ان نحن استعدنا الدوي الذي أحدثته (هذا هو اسمي)، او تمثل شعراء المرحلة لأجوائها وتأثرهم بها، وكذلك مقدار البوح الذاتي عن النفس فيها. ويعطينا تغيير آخر في الطبعة الجديدة، الفرصة لاختبار (شكلانية) أدونيس او تجريبيه التي دخلها منذ (مفرد بصيغه الجمع).

لقـد تحول عنـوان مجموعته (كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل) ١٩٨٠، الى (المطـابقـات والأوائل) فقط. متخففا من طول العنوان واحالته التراثية واللعب بالطاقة النثرية للعنوان (كتاب ـ القصائد ـ تليهـا).. وفي عناوين أخرى، تتأكد نزعة الحداثة جماليا. فعنوان قصيدته الجديدة هو:

خليط احتمالات

قداس بلا قصد

وقد كان في (كتاب القصائد الخمس....) كالآتي:

قداس بلا قصد

خليط احتمالات

أما قصيدته في الديوان نفسه:

مراكش/ فاس

والفضاء ينسج التأويل

فقد أصبح عنوانها

والفضاء ينسج التأويل

مراكش/ فاس

إلا ان أدونيس وضع كلا من العنوانين الأولين في صفحة منفردة وكأنه باب يضم فصـولا. فيما غدت (مراكش/ فاس) جزءا من الفضاء... وصار (قداس..) بعض خليط احتمالات. ويمكن ان نستشف الوعي الجديد بالحداثة من خلال إعادة العنونة.

فقصيدة (صـوت) يصبح عنوانها الجديد (براءة). وقصيدة (تقادير) يصبح عنوانها (رؤى) ـ وتتغير الكلمة في القصيدة كذلك:

يا تقاديرنا على الأرض.. [قصائد أولى في طبعة ١٩٧١]

يا رؤانا على الأرض.. [الأعمال الشعرية.... ١٩٨٥]

ويكون عنوان قصيدة (آخر الدرب) في الطبعة الجديدة هو (الأشياء).

ويلجأ أدونيس الى التغيير لغرض التفسير. فيسمي (صورة وصفية) بعنوان جديد هو (صورة سحر) لبيان المقصود ولتهيئة القارىء لاستقبال صفاته. وقد لاحظت أنه يفسر الصورة حيثما جاءت. فيسميها (صورة حيرة) (صورة يأس وصفية)..

ومن مظاهر ميول أدونيس لتخفيف الشكلية، اعتماده الترقيم العربي داخل أغلب قصائده التي رقم مقاطعها باللاتينية: (مراكش/ فاس) مثلا. وهذا جزء من مظاهر فهمه الجديد للصلة بالغرب، وتأكيد الشخصية. فالأرقام هنا ليست مجردة. ولم تقصد لغرض حسابي او تسلسل تراثي فقط. وفي اطار تخفيف الشكليات نلتقي باشارة مهمة أخرى: فقد لاحظت ان أدونيس يحذف الخط المائل بين الكلمتين وآخر السطر حيثما ورد في (مفرد بصيغة الجمع) حسب الطبعة الجديدة. وهذا ما سنراه في المثال الآتي من عشرات الأمثلة: الطبعة القديمة:

وجه يجتمع بحيرة/ يفترق بجعاً
صدر يرتعش قبرةً/ يهدأ لوتساً
حوض يتفتح وردة/ ينفلق لؤلؤة

الطبعة الجديدة:

وجه يجتمع بحيرة يفترق بجعاً
صدر يرتعش قبره يهدأ لوتساً
حوض يتفتح وردة ينغلق لؤلؤة

ودلالة حذف الخطوط هنا، هي التحرر من مجانية الاشارة ومن النزعة الشكلانية التي هيمنت على تجربة ادونيس في (مفرد بصيغة الجمع) خاصة. وإذا واصلنا تتبعنا لدلالات الحذف لتوقفنا عند حذف الاهداءات خاصة. ان الاهداء يوجه القصيدة باتجاه المهدى اليه. ويفسر كثيراً من نداءاتها ويصنع فضاءها أيضا. ولا يمكن اغفال الاهداء كواحد من موجهات القراءة القوية.

الا ان أدونيس يحذف الاهداءات كلّها من الطبعة الجديدة؛ عدا اهداء ديوان (أغاني مهيار..) الى زوجته خالدة والمصوّر بخطه كما هو في الطبعة الأولى.

لقد غابت أسماء انسي الحاج وحليم بركات وسلمى الخضراء الجيوسي ومنير بشور وفؤاد رفعة وسعيد تقي الدين، عن القصائد التي أهديت اليهم. رغم ان بعضها تغيب دلالته بتغييب المهدى إليه (اترك لنا وراءك: الى سعيد تقي الدين) مثلا. لكن الاهداء المحذوف الأكثر دلالة هو الذي كان يتصدر (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف): تحية لجمال عبد الناصر مع عبارة اطراء متحمسة. فقد خلت منها الطبعة الجديدة.

المراثي التي كتبها أدونيس لأبيه وحدها لم يمسها التعديل والتنقيح. ضمت الى بعضها تحت عنوان «رئيسي هو (الموت) وعنوان جانبي: ثلاث مرثيات الى أبي انه الملكوت الذي لا يدخله الا خاشعاً حيث لا صياغة الا ما استقر. يضيف أدونيس الى الطبعة الجديدة قصيدتين لم تحوهما (الآثار الكاملة) هما: (سمعته وفي قمة حجارة) من شعر التفصيلة ١٩٥٧ و (أرواد يا أميرة الوهم) قصيدته النثرية الأولى، المكتوبة في بيروت عام ١٩٥٨ وفي شهر تشرين الأول تحديداً. وقد حرص أدونيس على تسجيل هذه المعلومات. وتفسيري لهذه الاضافة هو حرص أدونيس على إثبات حقه في ريادة الكتابة شعرا بالنثر. والا لكان أغفلها بسبب مستواها الاعتيادي وسريان مبدأ التنقيح والصياغة النهائية عليها.

ويمكن ان نلاحظ في قصيدة (أرواد..) ـ وهي اسم لابنة الشاعر ـ نزعتها الخطابية؛ تأثرا باللغة الشعرية السائدة آنذاك. ولعلها أقرب الى الشعر المنثور باعتمادها على المخاطب؛ شخصا خارج النص؛ او مجسدا تتجه اليه:

.. وتأتين يا طفولة يا تميمة العمر، والموت يرسم صلباننا، ويقضم أطرافنا الحالمة، وليس عندنا لأرواد غير الشعر وغير أطياف من البحر والكنائس. وتتركيننا، يا حضورنا، لأيامنا الميتة، وحفر صغيرة كأجسامنا مسقوفة بالصلاة والرمل. املأني يا وهم الطفولة....

ولكن تظل لأدونيس ـ عدا السبق الزمني والريادة الفنية واشتقاق مصطلح قصيدة النثر ـ جرأته في استحداث السطر الشعري؛ دون تدوير في الوزن. واعتماده الجملة الشعرية بدل البيت وفضاءات الخيال التي تصنعها صوره.

....

يلاحظ القاريء تغيير أدونيس لترتيب قصائد مجموعته الأولى، تغييرا توخى منه إبراز بعض القصائد. فيما أجرى حذفاً لكثير من أبيات القصائد. وحذف قصائد طويلة أو مقاطع.

حرص أدونيس على إثبات حقه في ريادة الكتابة شعراً بالنثر

وقد حاول أن يغير خطابه من المباشرة الى الغياب، معدلا مفرداته الأولى، حاذفاً العادي او العامي منها. فقصيدته القصيرة (البيت) التي كان نصها كالآتي في (قصائد أولى):

حكاية العفريت يا بيتنا
بعدُ، على شفاهنا، تخطرُ
يحبثها المحراث والبيدرُ
فيك تعرّفنا على حالنا
فيك حلمنا بالمجاهيلِ
نقفز من كونٍ الى آخر
نطفر من جيلٍ الى جيل.

تصبح في (الأعمال..):

حكاية الأشباح في بيتنا
بعدُ على شفاهنا تخطرُ
يحبثها المحراث والبيدرُ،
فيه تنوّرنا مسافاتنا
فيه حلمنا بالمجاهيل
نقفز من كونٍ الى آخرٍ
نقفز من جيلٍ الى جيلِ

ولا شك ان الغائب (فيه..) مقصود في الخطاب لتخفيف موسيقى ◁

القصيدة وهو وعي مُسقط من حاضر أدونيس المتسلل الى ماضيه. وكذلك ما أجراه من تغيير في العبارة العامية (تعرفنا على حالنا..) و (العفريت..). ولدي أمثلة كثيرة على تسلل هذا الوعي المقصود، اكتفي بإيراد اكثرها دلالة. وهو حذفه كلمة (دروب) ووضع كلمة (فضاء) محلها:

يا قصة تسير بي دربها
الى دروب الزمن الأول
(فتصبح: الى (فضاء) الزمن الأول!

والفضاء من مفردات أدونيس في مرحلته الشعرية اللاحقة. ويتأكد ذلك في حذف المطالع المباشرة لقصائده في المرحلة الأولى خاصة. وفي حذف المفردات الغريبة مثل (يتمعك) و (تشلعت) و (تعايا). أخيرا: تظل مقولة الصياغات النهائية بحاجة الى تبرير اكثر اقناعاً. اما القراءة الفاحصة المعمقة فلن تغفل دلالات تلك الصياغات الجديدة. وما تعنيه التنقيحات من معانٍ، لها في القراءة الجديدة، اكثر من مغزى.

ملاحظات

- الطبعة الجديدة التي جرى فحصها هي طبعة دار العودة بيروت - ط ٤ - ١٩٨٥ - المجلد الأول والثاني.
- الآثار الكاملة لأدونيس بمجلدين - دار العودة - بيروت - ط ١ - ١٩٧١. وكذلك مفرد بصيغة الجمع - وكتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل.
- (صياغة نهائية) عبارة وضعها أدونيس على كتابه الشعري الأخير (احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٨. وفي اعلان الدار نفسها عن طبعة جديدة تصدر هذا العام من دواوين أدونيس.
- المقابلات مع أدونيس، التي اقتطعت منها كلامه على (تنقيح) أعماله هي: مقابلة في اليوم السابع - أجراها عيسى مخلوف - ١٠/ت٢/١٩٨٦. ومقابلة في مجلة (اليمن الجديد) ع٣ - مارس - ١٩٨٨ أجراها عبد الباري طاهر، ومقابلة في كتاب منير العكش - أسئلة الشعر - بيروت - ١٩٧٩.
- للحذف الذي يجريه أدونيس دلالات أخرى منها: تغييب المرجع. فهو إذ يحذف البيت التالي في مرثيته لأبيه، فإنما يريد قطع الصلة بالمرجع (ضيعني صغيرا وحمّلني دمه كبيرا) والبيت المحذوف من الطبعة الجديدة هو:

حمّلني الماضي وخلّى صدى
منه يناديني من الآتي

- ويأتي الحذف تجنباً للمباشرة مع محمولات فكرية كحذفه البيت الآتي:

فكأن لم تتركز على الشمس بغداد
ولم يصنع الورى لبنان

- يطرأ تغيير في ترتيب الأبيات. وأشد ما نرى ذلك في قصيدة (أرض بلادي) حيث أصبح البيتان العاشر والحادي عشر؛ أولا وثانيا. فيما أصبح البيت الأول سادساً والثاني تاسعا والثالث عاشراً والرابع حادي عشر والخامس ثالثاً والسادس رابعا والسابع خامساً والثامن سادساً والتاسع سابعاً. وحُذف البيتان الأخيران!!

ويحذف أدونيس بعض المطالع الرتيبة او غير الدالة ليبدأ من منتصف القصيدة أحياناً.

- من الأشياء المحذوفة التي لم أتأمل طويلا دلالة حذفها: مكان الولادة وتاريخها في (مفرد بصيغة الجمع) من الطبعة الجديدة.
- وكذلك ابدال مفردات بأخرى مثل: ينوس بدل يهوي ويلتئم بدل يلتحم وأفراس بدل احصنة.
- وتغيير تشطير الأبيات وترتيب المفردات وفق أنساق جديدة. □

العلاقة بين النص والسياق في «سيرة بني هلال»

هنري زغيب

«سيرة بني هلال»

دراسة ادائية

الدكتور دوايت رينولدز

جامعة بنسيلفانيا ـ فيلادلفيا ١٩٨٩

■في مقال سابق («الناقد ـ العدد ١٤ ـ آب (اغسطس) ١٩٨٩ ـ ص ٦٧ الى ٧٠) عالجت ظاهرة الأدب الشفوي، من خلال كتاب أكاديمي سنوي، برز فيه كم يهتم الدارسون (غربيوهم على الأخص، والمستعربون منهم على التحديد) بالأدب العربي الشفوي. وهو ما يسمونه «ظاهرة الأدب الشعبي».

وفي خلال جولتي على الأقسام العربية في الجامعات الأميركية، محاضراً، التقيت في جامعة ميدلبُري (فيرمونت) الدكتور دوايت رينولدز الذي نفض يديه مؤخرا من أطروحته الضخمة «دراسة ادائية لسيرة بني هلال» ودافع عنها في جامعة بنسيلفانيا، التي ستُصدر الكتاب مع أواخر هذا العام. والدراسة الأدائية هنا، تعني دراسة العلاقة بين المؤدي (راوي هذا الأدب الشعبي الشفوي) والمتلقي (وهو جمهور مستمعيه)، أو بحسب التعبير الأكاديمي «العلاقة بين النص والسياق»، غوصا على ملاحقة خلق النص (تعديلا واضافات وفق مقتضى الحال) في أثناء ادائه.

من هو الرجل؟

انه الباحث الأميركي الدكتور دوايت فليتشر رينولدز، من مواليد كارونا (كاليفورنيا) عام ١٩٥٦، انهى دروسه الثانوية في هانينغتون بيتش (قرب لوس أنجلوس)، ثم انتقل الى كلية لوس انجلوس الجامعية حائزاً فيها على بكالوريوس في اللغة العربية والأدب العربي عام ١٩٨٢، وقام ـ تجويداً لدراسته الأدب العربي ولغته ـ برحلة دراسية الى القاهرة (الجامعة الأميركية) عام ١٩٨٠ ـ ١٩٨١، أتبعها بأخرى بعد تخرجه، في دورة كاملة عام ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣. ثم انصرف الى تهيئة أطروحته الضخمة، في قسم الدراسات الفولكلورية (جامعة بنسيلفانيا) بإشراف خمسة دكاترة في مختلف الاختصاصات:

الدكتور دل هايمز: مؤسس مذهب «الأثنو-بويتيكس»، والمعتبر اليوم رائد علم اللغويات الاجتماعية. وهو المشرف العام على الأطروحة.

الدكتور روجر آلن: الاختصاصي في الأدب السردي العربي.

الدكتور دان بيناموس: الاختصاصي في الملاحم الشفوية الشعبية في كل العالم.

الدكتور جهاد الراسي: الاختصاصي الموسيقي (وهو عازف الناي اللبناني العالمي).

الدكتورة مارغريت ميلز: الاختصاصية في الفولكلور الشرق أوسطي.

والدكتور رينولدز هو اليوم أستاذ مساعد في جامعة بنسيلفانيا، وعضو هيئة الزملاء في جامعة هارفرد حيث يدرِّس الأدب العربي الشعبي، وتطور الأدب السردي العربي الحديث منذ الجبرتي حتى الحرب العالمية الثانية.

●●●

واشتغال رينولدز على هذا الموضوع، ذو علاقة بعلمه الواسع في فن الموسيقى، وهو كتب أبحاثاً وحاضر غير مرة فيه، حول التقاليد الشفوية، ونقد الموسيقى الغربية في الغرب، والسير الشعبية، والقصص الشعبية، والموسيقى الشرقية، إضافة الى تعمقه، خلال رحلاته الى مصر، في الموسيقى الشعبية المصرية، وتضلعه بالموسيقى الغربية والموسيقى الشرقية، وعزفه على العود والكمان، ودراسته العزف على عدد من الآلات الموسيقية الشرقية.

كيف، من هنا، وصل الى موضوع دراسته؟

وعى خلال أبحاثه أهمية العلاقة المميزة بين الموسيقى والأدب في الشرق الأوسط، وتحديداً بين الموسيقى والشعر، قياسا على شهرة سريعة حققها ابو القاسم الشابي (في قصيدة «إرادة الحياة»)، والدكتور ابراهيم ناجي (في قصيدة «الأطلال») بعد تلحين القصيدتين وذيوعهما مغنّاتين.

وهذه العلاقة كانت مزدهرة قبل قرون (بيتهوفن، مثلا، كانت يكتب موسيقاه لكبار الشعراء) لكنها توقفت في القرنين التاسع عشر والعشرين وانفصمت العلاقة بين الشعر والموسيقى.

وبعدما كان رينولدز بدأ دراسة الأدب الأموي والأدب العباسي (في كلية لوس انجلوس الجامعية) وصل الى مصر (الجامعة الأميركية في القاهرة) فتعمق في الأدب العربي الحديث، وفيه اكتشف تأثير الأدب الشعبي عليه. وشاءت الصدفة ان يدعى الى عرس في الريف، سمع خلاله شاعرا يروي من سيرة بني هلال، فابتأنس بها، وعاد يبحث في القاهرة ولاحقا في الولايات المتحدة فلم يجد عنها بحثا أكاديميا.

عندها قرر ان يشتغل على هذا الموضوع، وبدأ يلاحق اللمام المذكور (ذكر ابي زيد الهلالي في قصيدة «خبز وحشيش وقمر» لنزار قباني، وذكر «السيرة» في كتابات الطيب صالح، وطه حسين «الأيام»، وبعض روايات نجيب محفوظ كـ «زقاق المدق»). ثم قرر الانصراف له أكثر، فسافر الى القاهرة عام ١٩٨٣ بحثا عن شعراء «السيرة» المشهورين. ونصحه عبد الرحمن الأبنودي بأن يقصد القرى سائلا عن شعراء «السيرة» والفنون الشعبية. ولدى التسآل المتكرر، نصحه العارفون بالذهاب الى قرية البكاتوش المعروفة بقرية الشعراء.

وهكذا كان، فذهب وفوجىء ان في تلك القرية ١٤ شاعرا يتقنون رواية «السيرة»، ولم يقصدها أحد من قبل لدراسة هذه الظاهرة ميدانيا. وتمكن رينولدز عام ١٩٨٦ من الحصول على منحة حكومية أميركية بالدراسة، فعاد الى مصر، وانتقل الى الريف فورا، الى البكاتوش، قرية الشعراء حيث أمضى عاما كاملا يصغي ويسأل ويدون ويلتقط على آلة التسجيل معه ما بلغ ٦٠٠ شريط كاسيت من رواية «السيرة» والحكايات الشعبية والأغاني الأخرى.

والبكاتوش، قرية شهيرة بمكانتها الخاصة في اختلاف ألوان الفنون الشعبية فيها. هي من نحو عشرة آلاف نسمة، تابعة لمركز قلين في محافظة كفر الشيخ، تعيش على زراعة القمح والقطن والأرز، كأكثر القرى المجاورة في منطقة الدلتا والأرياف. وكان لا بد للدكتور رينولدز، كباحث يهتم بتطوير اطار بحثه، من ان يعيش الحياة في الأرياف، لأن لها دورا مهما في خلق الثقافة العربية، مدركاً أن الأدب العربي، حتى على أعلى مستوياته، فيه تأثيرات ريفية، هي التي من وجهة نظرها تضفي على المدينة طابعها المديني.

وفي البكاتوش، أصغى الى «السيرة» من راويها صديقه الشاعر الشيخ طه ابو زيد، ومن آخرين بينهم: عبد الوهاب غازي، بيامي بو فهمي، عبد الحميد توفيق، عمر عبد الوهاب، عنتر عبد العاطي، بدير مازن، وآخرون.

وفي البكاتوش سهر ورافق الناس وحضر أعراسا واحتفالات وتصادق مع الأهالي، ودخل في صميم الحياة ◁

الـريفية التي كشفت له الكثير من تأثيرها على الشعر الشعبي ونصوص أدائه.

وعاد من البكاتوش مستكملا معطيات موضوعه.

●●●

الدراسة من ثلاثة أجزاء في ثمانية فصول:

الجزء الأول من خمسة فصول:

١) وصف مسهب لإطار القرية (البكاتوش) اجتماعياً وديموغرافياً.

٢) وصف الشعراء فيها كمجتمع صغير ضمن مجتمع القرية الكبيرة. وهم مجموعة خاصة منعزلة، كشعراء غجر منصرفين، حياتيا، الى «السيرة» في الأعراس

أي أدب شعبي يحمل شرايين الحياة الى كل أدب مدوّن

والسهرات الخاصة داخل القرية او في القرى المجاورة. ورواية «السيرة» مورد رزقهم الوحيد.

٣) الصيغ المختلفة في الأداء.

٤) وصف السيرة: شكلاً ومضموناً.

الجزء الثاني من ثلاثة فصول:

٥) تحليل كيفية خلق النص (قد تتغير الكلمات لكن الـوسيلة التقليدية لا تتغير، وقد يزاد في الاعادة، وتزاد القوافي كأن الشاعر «مصنع قوافٍ»).

٦) العلاقة بين النص والنغمة.

٧) تحليل العلاقة بين النص والسياق.

٨) الختام.

الجزء الثالث: ملحق. (نصوص من «السيرة» حسبما التقطتها آلة التسجيل، مع ترجمتها الى الانكليزية).

●●●

ماذا عن «السيرة» كنصّ أصلي؟

قبيلة بني هلال جاءت من جزيرة العرب الى مصر في القـرن العـاشر ثم انتقلت الى تونس في القرن الحادي عشر. ثم جاء الـموحـدون فحـاربـوا أهلها في معركتين كبريين وأبـادوهم حتى أثـرهم الأخـير، ثم انتشرت قصصها في المغرب الكبير.

أما «السيرة» في ذاتها فمن ثلاثة أجواء:

١) قصص ميلاد أبطال السيرة ومغامراتهم، وقصص زواج كلٍّ منهم.

٢) وقوع الجفاف في جزيرة العرب وانتقال القبيلة من نجد الى امكنة أخرى، حتى سمعت بـ «تونس الخضراء» فأرسلت اليها أربعة من أبطالها: مرعي، يحيا تونس وأبو زيد.

٣ـ «التغـريبـة»: وهي عودة أبو زيد الهلالي وانتقاله بالقبيلة من نجد الى الغرب، أي الى تونس «الخضراء» التي فتحوها، ثم وقعت المشاكل في ما بينهم على من يتولى الحكم. وهنا حكمة «السيرة» ان بني هلال كانوا أقوياء حين اتحـدوا على أعـدائهم، وحين اختلفوا في ما بينهم ضعفوا وانتصر عليهم الموحدون فأبادوهم.

كيف ظهرت «السيرة»؟

أول من جاء على ذكـرهـا: ابـن خلدون في نهاية «المقدمة» لدى كلامه على فوائد الفصحى وفوائد العامية، وهـو أول من قال بأن في الشعـر العـامي حقيقة وجمالا ويمكنـه ان يوازي بهما الشعـر الفصيح. وقد أورد ابن خلدون نحـو ثلاثـين صفحـة من قصائد عامية شعبية سمعها من البدو في تونس، هي من صميم «سيرة بني هلال».

بعـد ابن خلدون، انـطوى ذكر «السيرة» حتى عاد فظهـر في القـرن الثـامن عشر ضمن مخطوطات جامعة شْتـاتس في برلـين، وهي حوت ثمانية آلاف صفحـة باللهجة القريبة من العامية، وقد تكون مدوّنة مباشرة من كلام الشعراء.

وفي القرن التاسع عشر، ظهرت كتب مطبوعة مختلفة حول «السـيرة»، في بعضهـا النص الكـامـل لها، وهو يتفاوت بحسب الرواة والشعراء، الذين يرويه بعضهم في خمسين ساعة، وبعضهم الأخر في ثمانية، وقد ذهب منهم من رواه كاملا في ١٢٠ ساعة.

●●●

الى أية خلاصة وصل البحث؟

يرى الدكتور رينولدز ان «السيرة» من المصادر الأصلية للشعر العربي، وان فيها، على طولها، أجزاء تنضح منها شاعرية عالية.

لـ «الســيرة» دور مهم جداً في الأرياف فهي تمثـل التـاريخ، وهي الفن المفضـل للرجال في القـرية وفي الأرياف البعيدة، على الصعيدين: التسلوي والتثقيفي.

لـ «السيرة» أثر مباشر في فهم الشعر الجاهلي من حيث الغوص على استخلاص جماليات الحصة الشفوية فيه، عبر العـلاقة بين أداء هذا الشعر، عصرئذٍ، ومستمعي هذا الأداء، لذا كان الشاعر الجاهلي (وهو الراوي وسيد الشعـر الشفـوي) يتنقل بين مواضيع كبرى: حب، حرب، نسـاء، عشق، بطولـة، مروءة...، إرضـاء لجمهـور مستمعيه. وهـذا يسـاعد الباحث والناقد على متابعة آثار الأدب الشعبي الشفوي عبر القرون، بجميع عنـاصره الكبـيرة وأدائه وجمالياته وطريقة الوصف فيه، وجميعها ظهرت في الأدب العربي حين تم تدوينه، فبدا واضحا تأثير الأدب الشفوي على الشعر العربي قديمه والحديثه.

أما ما يحكى عن «سرقات أدبية» في ما يتعلق خاصة بالشعر الجاهلي الذي كان كله شفويا، فهي ليست حرفيا بهذا المعنى، بل مجرد أفكـار وكليشيهات كانت متداولة بين القبائل ويستخدمها الشعراء غير مدركين ان سواهم في قبـائـل أخرى استخدمها كذلك. ومن هنا أيضا ما نلاحـظه في ذاك الشعـر من انتقـال الشـاعر أحيانا الى الوصف بعد كلامه على الأحداث. فهو عندما يصف، لم يكن يرمي الى التـدقيق في وصف شيء معـين، بل الى التعبير عن انفعال معين للمستمعين، فيستخدم الوصف وسيلة. وهـذا ما بدا واضحـا في نصـوص «السـيرة»: فالقصـة مهمة، انما بحسب المستمعين يغير الراوي في ثناياها ومقاطعها وترتيبها وأبياتها وفق مقتضى الحال. لذا لا يمكن ان نتخيل هذا النص («السيرة») بمعزل عن مستمعيه (وكذا حال الشعر الجاهلي)، ولذا، اذا تصورناه مع مستمعيه، نفهمه بطريقة مختلفة تماما وصائبة تماما، اذ يصبـح النص لا هدفـا في ذاتـه بل وسيلة التعبـير عن العواطف والانفعالات المطلوبة في هذا السياق او ذاك.

وهـذا ينسحب على الأدب الشفوي عموما، فنفهم عندئذٍ تصور القصص والأغاني بأنها مجرد إطار، لشبكة تعابير مهمة في نفوس المستمعين. لذا يعمد الشاعر الى إدخال تفاصيل مهمة ترضي مستمعيه وتثيرهم، ولو خارج النص أحيانـا، فيستخـدم لها صوتـه المنشد أو موسيقاه المعزوفة او براعة استخدامه القوافي بتنويع وسرعة.

من هنا وجب إلعمل على نقد أدبي لعناصر الموسيقى والأداء. فما يبقى في آذان المستمعين بعد انصرافهم، هو عمليا ما أضـاف الـراوي (الشاعر) من خارج النص، وهذا ما يُحدث الانقلاب بين النص والسياق، اذ يمسي السياق أحيانا هو النص. (ترى، أليس في بعض الشعر الجاهلي ان ما بقي لنا منه هو السياق لا النص الأصلي؟).

ومهما يكن، ظهرت لـ «السيرة» آثار وتأثيرات عديدة في الأدب العربي الحديث، من حيث كونها خلفية سردية عربية بحتـة. (مثـالاً: في رواية نجيب محفـوظ «أولاد حارتنـا» شخصية الشاعر الذي يدور عازفا على ربابه. وهي شخصية تكررت في غير واحدة من قصص محفوظ).

ما مصير «السيرة» في المستقبل، قريبه والبعيد؟

يرى الـدكتـور رينولدز أنها ـ كسيرة عنترة بن شداد وسيرة الظاهر بيبرس وسيرة ذات الهمة وسيرة حمزة البهلوان وسيرة سيف بن ذي يزن ـ ستختفي من التداول، لأن شعراءها ينقرضون، وأبناءهم لا يتناقلونها عنهم.

ما الذي يبقى؟

تبقى قصص شعبية وأمثال شعبية وأغان شعبية وأغاني منـاسبات، تعتمد السردية الروائية لايصال ما فيها من حكمة ورسالة.

وهي هذه رسـالة الدراسة المعمقة التي خلص اليها الدكتور دوايت رينولدز.

ويبقى ان الأدب الشعبي، أي ادب شعبي يحمـل شرايين الحياة الى كل أدب مدون، لأنه يحمل اليه تراث الـذين أبـدعـوا، عفـويا، بدون اهتمام مصطنع منمق لتزويق ما يبقى بعد التدوين.

فعلاً: أفليس الزجل اليوم، في لبنان والمنطقة، شريان الحياة الأغنى لما سيبقى، بعد تدوينه، من أدب الحياة؟ □

كتاب وقائع سوداء

نوري الجراح

«نقد الكنيسة الكاثوليكية»

مقالات

مجموعة من الكتاب

منشورات الجمل . كولونيا ١٩٨٩

■ يضم هذا الكتاب عشر مقالات في نقد الكنيسة الكاثوليكية نشرت في العام ١٩١٣ في جريدة «القلم الحديدي» التي كان يصدرها في سان باولو الصحافي جرجي حداد حفيد الشيخ ناصيف اليازجي وابن شقيقة الشيخ ابراهيم اليازجي، ولعله أحد اعضاء جماعة «المفكرون الأحرار» والمقالات موقعة باسم هذه الجماعة التي لا حدود تنظيمية واضحة لها، كما نستشف من مقدمة الكراس التي وضعها هيثم مناع، وهي جماعة تبلور حضورها، من خلال المقالات التي تصدرها في كراس كما هو الحال بالنسبة الى «نقد الكنيسة الكاثوليكية». يقول منشيء الجريدة عن مطبوعته:

«القلم الحديدي»: جريدة حرة انشئت لاطلاق حرية الفكر وتحطيم الخرافات والجهل» وهي «لسان حال المفكرين الاحرار في العالم العربي». وعن نفسه يقول جرجي حداد: «وأنا لست شيئاً، اما الحقيقة فهي كل شيء».

وكما يوضح صاحب المقدمة، فان الجريدة أخذت على عاتقها نشر كل ما لا تجرؤ الصحافة الأخرى على نشره من آراء وأفكار ومعتقدات متحررة. لاسيما:

ـ نقد الأديان والعادات والتقاليد ونقد المجتمع الشرقي العربي من أجل تغييره.

ـ التعرف على ما هو خلاّق في الثقافات الانسانية.

ـ تبني الآراء الجديدة في العالم العربي والمهجر.

تؤلف المقالات العشر المنشورة في هذا الكتاب بحثا واحدا متكاملا، نشر في «القلم الحديدي» في الاعداد ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٩ تحت عنوان «بُطل الديانة الكاثوليكية».

وذلك من تاريخ ١ تشرين الأول ١٩٣١ وحتى نهاية العام نفسه وألحق بالكتاب نص قصيدة حملت عنوان «الراهبة» نشرت في العدد ٤٢٩ لشاعر مجهول.

يقول جرجي حداد في تصديره لهذه المقالات على صفحات القلم الحديدي:

«أصدر اخواننا المفكرون الأحرار من قبل جمعية التذييع الحر المركزية في هذه المدينة وفروعها في عدة مدن من الولاية [سان باولو] الجزء الأول من عدة أجزاء ستأتي متتابعة بعنوان «بُطل الديانة الكاثوليكية»، وقد اهدوا الينا نسخة من هذا الجزء الذي جاء في كتيب أو كراس رأينا خدمة للانسانية أن نترجم هذا الكتاب وننشره تباعا في صفحات جريدتنا التي شعارها الحقيقة والمشعل الذي يبدد دياجير ظلمات الخرافات، وينير طريق الشعوب الى الحرية والاستقلال الفكري والسياسي إذ يتخلص المرء من كل سلطة غاشمة سواء كانت دينية او استعمارية او استبدادية، الا واتخذت عضداً لها رجال الدين، تسيرهم في تنفيذ غايتها وسوق الشعب الى الاذعان لارادتها، وحسبنا شاهدا على هذا ما فعله هذا المسمى، موسوليني مع مصالحته للبابا والاعتراف به وسلطته وارجاع حقوقه اليه، لأنه مستبد وهذا حليفه في التحكم والاستبداد. والطيور على أشكالها تقع».

في المقالة الأولى يهاجم «المفكرون الاحرار» فكرة ان تكون للبابا عصمة عن الخطأ، يسيطر بموجبها على المسيحيين ويسيرهم وفق ما يرى، ويعتبر هذه الشريعة التي سنها البابا بيوس التاسع وهو البابا الذي عظمت في رأسه نشوة السلطة، وألزم بها الباباوات من بعده، أفظع وأجرأ كذبة ذكرها التاريخ ضد العقل البشري فقط. بل وأهانت التابعين لها، اذ حسبتهم بلهاء وبدون عقول لا يفقهون شيئا ولا يميزون.

وتفيد شريعة العصمة في أن البابا لا يخطيء فهو كالله معصوم عن الخطأ! «وهكذا فان بيوس التاسع سمّي «البابا الله» وأعلن انه ليس هو المعصوم عن الغلط فقط، بل كل الباباوات الذين تقدموه والذين سيأتون بعده».

وتسوق المقالة الأولى معلومات وحيثيات ومحددات حول باباوات الكنيسة الكاثوليكية، الـ ٢٩٧ بابا: تسعون منهم غير أهل لأن يكونوا باباوات قانونيين، فبعضهم قتل قتلا والآخرون خلعوا وطردوا طردا بأيدي الشعب، وخمسة وثلاثون آخرين وجدوا بعد الفحص انهم هراطقة دساسون لصوص قتلة مجرمون أسافل دميون صادونيون.

وتسوق المقالة معلومات وأرقاماً تاريخية حول السبل التي وصل اليها عدد من الباباوات الى رأس الكنيسة: صعد ثلاثون بابا منهم على العرش بالقوة واستعمال القتل، و٢٨ منهم لما كانوا مكروهين من الشعب ولا من سبيل لدوامهم على العرش، إلا بالقوة، استنجدوا بالأجانب، وسمحوا لهم باحتلال البلاد. (. . .) فهؤلاء الباباوات، وهم بهذه الحالة، كما مرّ بأن كلهم معصومون عن الغلط، وقد جدد هذه العصمة لجميعهم البابا بيوس التاسع، وذلك في المجمع الذي عقد في رومية سنة ١٨٧٠».

وتطرح هذه المقالة الجريئة تساؤلات كثيرة حول مدى صلاحية العصمة عن الغلط لهؤلاء الباباوات: أيكون هؤلاء الباباوات معصومين عن الغلط، وهم تارة يوجبون زواج رجال الدين وطورا يحرمونه؟

وهل يكون هذا البابا معصوما عن الغلط، وهو البابا اسكندر السادس الذي اضجع مع ولديه فرنسيسكو وقيصر ومع ابنته لوكريسيا، وهذه هي ذات لوكريسيا التي ترأست، مرة، مجمع الكرادلة بموافقة حضرة الأب الاقدس؟

أيكون معصوما عن الغلط البابا اسطفان السابع الذي أمر بنبش قبر البابا فورموزو واخراج جثته، وبعد ضربها العصي، أمر أن تطرح في نهر النيبر في رومية؟

أولم يصرح البابا بونيفاسيو الثامن وهو في مجمع الكرادلة انه لا يعتقد بالله، بل بالشيطان؟

أيكون معصوما عن الغلط البابا يوحنا الثاني والعشرون الذي لم يكتف بغفران أعظم خطيئة مهولة مضت لقاء جُعل معلوم، بل وعد الخصم انه يغفر الخطايا المستقبلية؟

ولن ندع القائمة تطول، فهي طويلة حقا، والمقالة تسرد الحقائق التاريخية، وتتساءل. تسرد وتتساءل، ما إذا كان يليق بأن يكون البابا الها. مرة وهو مزور (البابا ليون الخامس) الذي كان في حقيقة أمره امرأة اسمها حنا ولم ينكشف أمره الا عندما حملت)، ومرة عندما يكون صغيرا لم يبلغ الثانية عشرة (البابا بنديتو التاسع) ومرة عندما يكون قاتلا (البابا انوسنسيو الذي انشأ محاكم القتل والتفتيش).

الحوادث هي حوادث التاريخ، والشخصيات هي تلك التي حكمت العالم المسيحي من خلال موقعها الديني، والتساؤل هو تساؤل العقل بإزاء ما اعتبره منافيا لطبيعته الجدلية، ولحريته.

في مقالة «فظائع الكثلكة ـ عقيدة الكثلكة ـ عقيدة ◁

التجسد» يفند المفكرون الأحرار وينتقدون فكرة تحول الخمر الى نبيذ والقربان الى جسد هما دم وجسد المسيح، ويناقشون ما يعتبرونه فكرة بشعة، وهي ان يأكل البشر لحم ودم المسيح ويهضمونه في أحشائهم، ثم يخرجونها كفضلات. ويعيد المفكرون رسم الأطر لتساؤلاتهم من خلال اشارة الى ملاحظة تاريخية اوردها شيشرون قبل ظهور المسيحية في كتابه الالهات (يظهر ان البشر اكتشفوا عبادة كل الآلهة، حتى ضاقت في وجوههم سبل اكتشافات جديدة من هذا النوع، ولم يبق عليهم الا أكل أجساد آلهتهم التي يعبدونها) ويعلق على هذه المقالة في «القلم الحديدي» صاحب الجريدة فيقول: «ليس هذا العمل [يقصد عقيدة التجسد ومن ثم أكل جسد الاله] على ما أظن خصص بالديانة الكاثوليكية فقط، كما ذكر الكاتب بل تتساوى به كل الكنائس المسيحية على ما نعلم». ومن طرائف «الكراس» الذي وضعه المفكرون الأحرار تلك التساؤلات الطريفة التي ساقوها، في محاولتهم دحض خرافات الفكر الديني. يقولون: «ان بقايا خشبة الصليب الأصلية [التي يفترض ان المسيح صلب عليها] الموجودة اليوم بين أيدي الكاثوليك، لو جمعت كلها لعادلت بناية عظيمة مؤلفة من خمس أوست طبقات، ومع ذلك فكل هذه الأخشاب هي بقايا خشبة الصليب المقدس الواحد الأصلية»!

وملاحظة أخرى طريفة:

«أيضا المسامير الأربعة التي صلب بها المسيح على الصليب، وهذا عددها، والبعض يجعلها ثلاثة فقط، واحد للقدمين سمّرا معا، واثنان لليدين، ومع ذلك فهذه المسامير الأربعة صارت اليوم ٢٧ مسمارا، وهي مفرقة في كل كنائس وكتدرائيات اوروبا، كلها مسامير أصلية لا ريب في صحتها، وهي مسامير الصليب ذاتها»!

أما ثالث الملاحظات الطريفة فإنها تتعلق بمنديل القديسة فيرونا التي مسحت به وجه المسيح وهو منقاد الى الصلب، فانطبعت صورته عليه. وحسب «المفكرون الأحرار» فإنه يوجد من هذا المنديل اليوم (أي حتى تاريخ كتابة المقال ١٩٣١) خمسة مناديل واحد في كنيسة القديس بطرس في روميه وثان في كتدرائية ميلان، وثالث في كنيسة جنوا، ورابع في كنيسة كابن، وخامس في كنيسة ليون في فرنسا.

وعلى هذا المنوال يمكن القياس بالنسبة الى مئات الآثار المتعلقة بالمسيح، فاكليل الشوك الذي كلل به المسيح موجود في عدة كنائس، وكل كنيسة تقول انه الاكليل الأصلي، وقميص السيدة مريم العذراء موجود في عدة كنائس. في حين يوجد من قميص القديس سودوربو ٣٩ نسخة في ٣٩ كنيسة. وكلها آثار مزعومة بصفتها آثاراً أصلية.

وينتقل المفكرون الأحرار في استعراضهم لخرافة آثار المسيح الى قناني العرق الموزعة على الكنائس بصفته عرق المسيح الذي ذرفه في أثناء صعوده الجلجلة والى قناني الحليب التي جمعت من ثدي السيدة مريم العذراء والاغرب من كل هذا هو وجود دماغين ليوحنا المعمدان واحد وهو صبي وآخر وهو رجل! في كنيستين منفصلتين!!

هذا فضلا عن ١٤ جلدة ختان تخص شخصا واحدا هو السيد المسيح، موزعة على كنائس عديدة منها (لاترون) في رونيه وغيرها الكثير في فرنسا وسواها. ويرى المفكرون الأحرار أن «الديانة الكاثوليكية، كما رأيت ليست هي سوى شركة واسعة النطاق للسلب والنهب والغش الذي لم يسبق له من مثل في تاريخ العالم. تستثمر جهل الشعب، وتستنبط الخرافات القبيحة تبيعها للناس بذهب وفضة».

في الفصل الرابع تقف المقالة على ما أسماه «المفكرون الاحرار» الشرور التي ارتكبتها الديانة الكاثوليكية ولا سيما بواسطة ديوان التفتيش في القرون الوسطى، وتكرس المقالة فصلها الخامس لاستعراض فكرة «الكاثوليكية ضد الآداب» ويستند البحث الى مراجع تاريخية.

«المفكرون الأحرار» رأوا في الفكر الديني الكاثوليكي معوقاً للتطوّر

ويستعرض الفصل السادس موقف الكنيسة من المرأة «فالكنيسة تحتقرها وتعدها سافلة وغير طاهرة ولا تعدها كالرجل من جهة الخلقة». . «فخمسمائة وخمس وثمانين كنيسة فقط عدت المرأة انها نوع من الانسان فقد قال يسوع لأمه «مالي ولك أيتها المرأة!». . فالكنيسة اتخذت هذا الكلام لكي تدعم زعمها من ان المرأة ليست بإنسان ولا هي معادلة للرجل» وتلاحظ المقالة ان مجمع توليد الذي انعقد عام ٤٠٠ أقر عبودية المرأة كالخصيان. وان البابا غريغوريوس الثاني عام ٧٢٨ أقر تعدد الزوجات. ومن ناحية الزواج تقول المقالة ان «الكنيسة أقرته، ولكنها تكرهه، وتعده دنسا قذرا، وقد أقر هذا البابا (سان سبريليو) أن على الانسان ان يظل عزبا، ولكنهم مع هذا فقد أجازوا زواج الأخ باخته وهذا لقاء دفع يرضيهم».

ويأخذ المفكرون الأحرار في كراسهم على الكنيسة انها تحظر على الولد طاعة أبيه وانها لا تقر بالأبوية، وأنها «تحتقر الذين يدينون الى مذاهب أخرى، حيث لا يعدم المرء ـ كما تفيد المقالة ـ من يقول له مع الأسف، أنت لا تؤمن بديننا. .

ولا يكف جرجي حداد عن تذييل حلقات وأجزاء هذه المقالة بتعليقاته التي تفيد بمجملها ان ما لاحظه وسجله المفكرون الأحرار من شعوذات الكاثوليكية ينطبق على كل المذاهب المسيحية، بل وعلى الفكر الديني بمجمله. وكذلك يسجل المفكرون الأحرار موقفهم من فكرة قمع الحرية الشخصية، ويتقصون الآثار الضارة للفكرة هذه التي عممتها الكاثوليكية. ويقفون على فكرة «العمل»، واحتقار الكهنوت لهذه الفكرة رغم الوصية المسيحية القائلة «بعرق جبينك تأكل خبزك». ويتقصى «المفكرون الأحرار» مظاهر تعذيب الذات بواسطة الصيام الطويل، وإهمال الجسد بصفته شيئا مدنسا، وتستعرض المقالة في قسم آخر منها طبقات القديسين وأوصافهم، ومهامهم ومسكن هؤلاء هو السماء، فيستخلص الكاتبون ان في السماء جيشا عرمرما من القديسيين يتخاطبون مع أهل الارض بواسطة النذور والقرابين بما يجعل منهم في المحصلة آلهة وثنية، يتعبد لها ويقدسها جمهور تحول أفراده الى عبيد أوثان يقيمون لهذه الآلهة القداديس والابتهالات وايقاد الشموع ونذر النذور. وحسب تعبير «المفكرون الاحرار» «ان الوثنيين يحسدونهم على كثرة ما عندهم من الاصنام والخرافات وتعدد الآلهة. ويرى «المفكرون الأحرار» ان اصول هؤلاء القديسيين في الكاثوليكية، وفي كل المسيحية حسب تذييلات وتعقيبات جرجي حداد صاحب «القلم الحديدي» يرجع الى المعتقدات الوثنية الافريقية ـ الرومانية. «لأن هؤلاء القديسين ليسوا سوى تغيير أسماء قديسين او آلهة الوثنيين او ابدالها بشخصياتهم واسمائهم» وتأتي المقالة بمثال على هذه المقارنة وهذه الاعادة للقديسين المسيحيين الى الأصل الوثني الاغريقي بمقارنة سان همبرتو الذي حل محل ديانا آلهة الصيد وسان ألوي الذي حل محل فولكان اله الصواعق الحداد، وسان فياكري وسان فارنيير اللذين حلا محل باخوس اله الخمر والقديس جورجيوس الذي حل محل اله الحرب على اعتبار انها حاميا الجند والعسكرية، وسانتا سيسيلي التي حلّت محل الهة الموسيقى، فهي شفيعة الموسيقيين، وهي التي تحمل عودا على نحو ما يحمل أبولو اله الفنون قيثارته.

في الفصل السابع من الكراس يستعرض الكاتبون فكرة «جهنم» لدى الكاثوليكية، وتبدو هذه الجهنم مصدر رعب لا ينقطع، رعب مميز، رعب هدفه ان يكون تلك الوطأة التي تحل في الكاثوليكي، فلا نجوة له منه، الا ان يفارق اعتقاده بما اعتقدت به الكنيسة، وبالتالي ان يتحول الى مرتد ويقتل. على اعتبار ان من لا يؤمن بالكاثوليكية لا ينبغي له ان يعيش حسب أحد باباواتها. او تليق بمقيم طيلة حياته يهدده اعتقاده بهذه الجهنم:

«فجهنم بعرفهم هي آتون كبير مليء بالكبريت المشتعل والزفت الذائب والقطران، وهي دائمة الاشتعال، وفيها كل انواع الحيات السامة والعقارب اللذاعة، وهذه العقارب والحيات لا تموت بل هل دائمة النهش والعض كدوام تلك النيران التي وان كانت نارا كنارنا، هنا على الأرض، فانها لا تحرق الاجساد بمعنى انها تصيرها رمادا، بل تحفظها كما هي، أو كما يحفظ الملح اللحم من الفساد، مع انها تظل تحرقها على الدوام. فالدماغ يغلي، واللحم يحترق والدم يفور، ولكن المعذب لا يموت، بل

يظل في هذا العذاب الى أبد الأبدين ودهر الداهرين».

الا ان البارز فيما يتناوله الكتاب «المفكرون الأحرار» في كراسهم هو تلك الشركة المساهمة المغفلة التي افتتحها الكهنوت الكاثوليكي لسلب الناس والفقراء منهم أموالهم، بواسطة اختراع مطهر على شاكلة المطهر الدانتي ليمر فيه، في الدنيا، من وجد نفسه عاصيا ويحوز رضاء الكنيسة ومقعدا في الجنة لقاء مال معلوم، وهذا المطهر يصفه الكراس بأنه «ليس لأجل تطهير النفوس، بل لأجل تطهير الجيوب».

وقد استحدث هذا المطهر حسب المفكرون الأحرار في عام ١٤٣٠، ولم يعين مكانه. رغم ان الأب فنسنت دي بوفيه يحدد موضعه في فوهة بركان جبل أتنا.

ويبدو ان على اهل كل ميت ان يدفعوا للكنيسة لقاء دخول ميتهم المطهر و«ان الذي لا يفتدى ميته بالمال الذي يصرف على القداديس لأجل انقاذه من المطهر فان هذا الميت يظل في المطهر الى الابد». وفي هذه الحال فان الفقراء غالبا ما يذهب أمواتهم الى جهنم. في حين لا يدخل الجنة الا الاغنياء!! والطريف في أمر المطهر الكاثوليكي ما كان له من بوابين ومحاسبين وموظفين ولائحة أسعار يقول «المفكرون الاحرار»: اننا نكتب وأمامنا نشرة أصدرها رجال الدين الكاثوليكي، وفيها يقولون انهم قد الفوا جمعية دعوها «جمعية انقاذ النفوس من المطهر» وهي تتقاضى مائة غرش عن كل شخص حي ومائة ليرة من الميت، ولا ندري كيف ان الميت يقدر على الدفع، لكن المسألة ظاهرة، وهي ان على ورثائه وأهله ان يدفعوا عنه. وهذا هو بيت القصيد. النهب والسرقة».

وفي ختام الكراس يؤكد «المفكرون الاحرار» ان في فرنسا اليوم - أي في أيامهم - جمعية دينية كاثوليكية أشبه بشركات الاستعهاد - أي ضمان الحياة - تضمن الناس من نيران المطهر، لقاء دفع سنوي يصرف على القداديس الدائمة عن أرواحهم، وهي تضمن أيضا نقلهم الى السماء وكل هذا لقاء دفع يتفق عليه، فالذي لا يقدر على دفع المبلغ كله يأخذونه منه بالتقسيط، اي اقساطا اقساطا تدفع كل شهر. ويلاحظ الكراس ان الحكومة والبوليس ورجال الأمن العام لا يعارضون هذه الشركة اللصوصية.

«نقد الكنيسة الكاثوليكية».. كتاب وقائع سوداء اكثر منه كتاب تحليل فكري لمفاهيم الكنيسة وتوجهاتها. انه كتاب الافعال، من خلال وقائع وأحداث تاريخية وبأسماء ومحددات لا تقبل الجدل. أهميته انه يعكس مظهرا من مظاهر التفكير لدى مجموعة من الكتاب والمفكرين العرب الذين شغلتهم أفكار نهضة الأمة، خصوصا اولئك الذين عاشوا في المغتربات الامريكية والاوروبية، ومجموعة «المفكرون الاحرار» من هؤلاء الذين شغلتهم فكرة التطور، وأسبابه، وسبل تحقيقه، ورأوا في الفكر الديني معوقا للتطور، ولكنهم كما يلاحظ جرجي حداد قصروا موقفهم من الدين على موقفهم من الكنيسة الكاثوليكية.

ويعتبر هذا الكتاب واحدا من أقسى الكتب التي وضعت في سبيل دحض الفكر الديني محددا بظاهرة دينية بعينها.

يقع الكتاب في ٣٦ صفحة من القطع الوسط. □

الفن ليس صراخاً يائساً

حسين جمعة
ناقد من الأردن

«لا أقسم بالشمس»

قصص

عبد الله الشحام

دار الكرمل . عمان ١٩٨٤

■ «اننا نعيش في رعب دائم» هذا ما يستنتجه احد شخوص قصص عبد الله الشحام، لأن كل ما يحيط بنا من أشياء وظواهر يثير الهلع القاتل أمام آلة الدمار الشامل والهلاك المحقق الذي يحدق بنا أينما حللنا أو ارتحلنا، الرعب المفرط في مواجهة الانتروبيا. هذا ملخص محتوى قصص الشحام. جميع القصص مشحونة بالدمار والخوف، الضياع والتيه، الهلوسة واللاوعي، وعدم القدرة أو التصدي لتيار الظلام الجارف الذي يسد المنافذ والطرقات ويملأها بالقاذورات والنتن والكآبة السوداء التي لا تنتهي: «نعم أنت تموت. بعد قليل تصل البيت. وتتذكر البؤس والشقاء الذي فرضته عليك الظروف الراهنة. وستقعد في البيت مع زوجتك وأولادك. وستبحلق فيهم، وسترى ثيابهم الوسخة وعيونهم الذابلة الحزينة. وستبكي بصمت لأنك وحيد تفكر. نعم ستبكي وتنام. وسينقضي الليل ليبدأ النهار. وحين ينقضي يبدأ ليل آخر تبكي فيه، وهكذا. انك تعيش حقا يا سليم... تعيش حتى النخاع..!!» نقرأ في قصة (طريد يكتشف السر). هذا الاختناق وهذه المتاهة نجدها في معظم القصص: «وذات يوم، شعرت أنني افقد سمعي، وبصري دفعة واحدة. وشعرت ان ناراً تستعر بين أصابعي من سيجارة الحشيش التي كنت أقبض بها عليها. وشعرت بالنار تلتهب في كم قميصي أولا، ثم في قميصي كله، ثم في ملابسي الداخلية، ثم في بنطالي، ثم في وجهي، وشعري، ثم شعرت بها تحرقني: تحرق بدني كله، وتتركني هشيماً للرياح البعيدة». مثل هذه الأمثلة من الممكن ان نضاعفها مرات؛ فهي تملأ صفحات المجموعة، الا ان ذلك لا يعني ان القاص متجهم دوماً، بل تبرز أحيانا وبشكل غير منتظر بعض الالتماعات والاشراقات المتفائلة التي تصدر من قلم حزين برّحه اليأس وانتابه الشقاء، ففي نهاية قصة (الدم يضيء الذاكرة) نقرأ: «ومرت دقائق، انفرجت الأزمة بعدها، وخيم الهدوء وساد الرعب كليل مظلم، وبقي الدم على الأرصفة والحيطان والمحطات يضيء الذاكرة. وكانت الطيور البيضاء تغسل سواد الأفق، والياسمين يزهر فوق جبهة الوطن»، وكذلك تنتهي قصة (حصي يصطاد سحابة): «ثم نهض. التقط حجرا. صوبه نحو السحابة، وقذف به. أحسست آنذاك، أنه يرشق رأس الكون»، انه ضرب من الاحتجاج على القسوة والظلم وضياع الحق الانساني الفردي والجماعي. هذه الاشراقات التي تكاد لا تخلو منها نهاية كل قصة لا تعني ان القاص استطاع بمنهجه الفني ان يضع يده على الوضع الفعلي للانسان والجو النفسي للمجتمع الاستهلاكي الذي يعيش فيه وفي حدود الملابسات المجتمعية الملموسة التي تحيط به. اننا لا نحس من خلال السياق الفني والسرد القصصي ان الشخصية قادرة على المقاومة الداخلية الفاعلة والدفاع عن نفسها في وجه الضياع الذاتي مما يعزز الرؤية النفاذة للفنان ويجعلنا نصل واياه الى النهايات المشرقة التي تحمل نبوءة النصر والفجر الطالع. الشخصية لا تصطدم بالمنظومة الاجتماعية بكل ما فيها من متاهات وظلال خفية، بل تبقى خارج هذه المنظومة، تبقى مجردة من شروطها الموضوعية؛ لذا فان الالتماعات المضيئة في أواخر القصص لا تأتي نتيجة تطور الشخصية الروحي وثراء وعيها الاجتماعي بعد ان تتوقف عن ان تكون مخلوقا مسلوب الارادة، فاقد التفكير السليم، بل على العكس تماما نجد ان رتابة الاختناق والعيش في كنفه تشحن الوجود الانساني وتستعبده، وقد تدفعه - كما في بعض القصص - الى أعمال غير مدروسة. ما هو تاريخي وفعلي في هذه المجموعة ينتزع من التاريخ ويغدو خارج الزمن، يغدو مجرداً من أي شرط مجتمعي أو ملابسات حياتية ملموسة، كما يغدو التصوير الفني تصوراً ذاتيا، يدل على حيرة القاص الجوانية أمام الهجمة السوداوية القاتلة للروح الاستهلاكية والعيش الزائف، ويؤكد على غياب القدرة أو الأصح المنظار الايديولوجي لديه الذي يستطيع من خلاله ان يتعرف على القوى الاجتماعية المحركة لمسيرة المجتمع. ان هذه القصص الجياشة حقا التي تتعالى فيها صيحات اليأس المخنوق لتؤكد على عدم التوازن القائم ما بين تطور الحياة الروحية للمجتمع، وما بين تطور وتيرة ◁

التقدم العلمي - التقني، وكذلك عدم التوازن ما بين تطور الأخلاق والمعنويات الانسانية وما بين غليان الحياة المعاصرة وشدة وقعها وتصادماتها، وهي استجابة مريضة على ما يجري في العالم من انتهاك صريح وقاس لأبسط قواعد الحق الانساني في الحياة الحرة الكريمة، انها تيار وعي غير منظم لم يستجمع كل ما يحتاج إليه الفن العظيم من أدوات الاتصال الضرورية.

ومع ذلك فهذا القاص الذي هبط إلينا من عالم الشعر استطاع ان يدفع بقصصه الى الجمهور ليسجل بحماس بالغ ودقة مذهلة لاعقلانية الواقع القائم، ويجعل من هذه اللاعقلانية لحظة ضرورية على طريق كشف تناقضات هذا الواقع وتعريتها. الأشياء تقتل الانسان تدوسه بدواليبها المدماة، تهدر كرامته حيث يضحي عبداً لها، بدلا من ان يكون لها سيدا؛ مما زاد في اغترابه وشدة يأسه. ولطالما حذر المفكرون والعلماء من أنسنة الأشياء على حساب الانسان وعلى حساب حياته وأنفته، يقول العالم الامبركي المعاصر فروم: «الملابسات التي صنعناها بأنفسنا، تضامنت واتحدت في قوى تتحكم بنا. المنظومة التقنية والبيروقراطية التي أنشأناها تشير إلينا بما يجب ان نفعله، وتتخذ القرارات بدلا منا. من الممكن ان خطر العبودية لا يتهددنا، لكن خطر تحولنا الى مجموعات من الروبوط (الانسان الآلي) قائم فعلا، كما ان الخطر يتهدد القيم الانسانية لتقاليدنا - الكمال، الفردية، المسؤولية، العقل، والحب. ان الحديث عن هذه القيم يصبح مع الأيام طقساً فارغاً».

الشيام ذاتية طاغية أفادت كثيراً من تجربتها الشعرية السابقة التي كانت المغامرة من أهم ملامحها الابداعية، وبدأت في القصة تحاول ان تمزج ما بين الحلم والواقع، ما بين الوهم والحقيقة، متوسمة خطى فرانز كافكا ومن جاء بعده في معظم أقاصيصه: «في الملجأ صمّمت ان اقطع عضوا من أعضائي البارزة. في البداية كنت جافلا. لكن الويسكي أنساني كل شيء. ارتميت على الأرض كحمل ثقيل. حاولت ان أراقب التلفزيون فضج في أعماقي صوت يعوي. اعتدلت ثم تناولت زجاجة الويسكي. ودلقتها في جوفي». الأشخاص عادة يعانون من الاغتراب وهم في حالة انكسار أو أزمة نفسية قاسية في ظل الايقاع السريع لحياة الانسان المعاصر المتأزمة والمفعمة بالتصادم والخلخلة المفرطة. انك تحس بأن القاص قد ألقى بشخوصه في أحد الشلالات المتلاطمة معرضا إياها لمجازفة خطرة، قد تكون وبالاً عليها اذا لم تستطع السيطرة على نفسها وعلى الموقف الذي هي فيه، وفي هذه الحالة لا تسعف موهبة القاص كثيراً حيث يتساوى فيها من يجيد العوم ومن لا يجيده. فالانسان ينقلب الى شخص عصابي لا يتمكن من التغلب على مأساة عزلته، فيقيم عالماً من السراب ليربط بين ما هو واقع وما هو متخيل.

لا نستطيع ان نصم قصص الشيام بانتسابها الى المدرسة الحداثية الانحلالية لوجود بعض الملامح المشابهة لهذه المدرسة فيها، انها ظاهرة انتقالية أراد المؤلف بواسطة وسائلها الفنية المستحدثة وأدواتها الجديدة ان يعري واقع الناس المشحون بالزيف والفساد، بالغش والخداع وقسوة أهل الزمن وارتكابهم أبشع أشكال المظالم في حق الانسان البسيط الذي لا يملك حق الاحتجاج أو الرفض، وعندما يثور يحطم كل شيء بها في ذلك وجه الكون. ولكن عدم وضوح الرؤية المرتبط بفتور التجريب الحداثي يؤدي الى خلخلة البيئة الفنية ويشوه القصد الذي خطط له القاص. فالهدف النبيل لا يتم الوصول اليه بالفوضى والضبابية والعبث الانساني وانما بالحركة المتنامية العارمة المفعمة بالدراما، والسعي الى اسعاد الناس وترسيخ عرش الانسان الحر على الأرض، والفن الصادق الصافي لا يمر عبر متاهات فلسفة العبث، وانما يسير على درب احتواء المضامين الابداعية الواقعية، التي تتطلب التعرف على التقاليد الماضية والعمل على تطويرها الابداعي الخلاق، وليس عن طريق تكرارها، والفنان الحقيقي الذي لا تنطفىء جذوة ابداعه يستطيع ان يعبر بعمق وبساطة عن المغزى الرئيس لعصرنا الراهن، وما يتم فيه من تحولات سريعة وتقلبات مثيرة.

هموم الانسان المعاصرة لا حصر لها في عالم الكوارث المرعبة التي تجتاح حياتنا في نطاق الصراع المعقد الرهيب، والنزاعات الحادة المستشرية ما بين الخير والشر ما بين الحق والباطل، ما بين سمو الانسان ورفعته وبين أعداء عزته؛ مما يهز العقول ويخلخل المشاعر ويثير النفوس حتى لتشعر وكأن موت الانسان وفناءه قريب جدا، وهذا ما يُشكل على الكاتب ويؤرق عيشه ويغم أعمق أعماق نفسه، ومع ذلك فان الفنان المؤمن بانتصار الحياة يشق طريقه نحو الانسانية الحقة، والثورة على المظالم على طريق تخطي البحث والتجريب في الشكل الى الارتقاء بالفن الى ذروة الصدق الصافي المفعم بالمضامين العميقة. ان فهم الدلالة الحقيقية للعصر الذي نعيش فيه وادراك ما يجري بواقعية يدفع الكاتب الى التوجه بجد الى اشكاليات العصر، والى الولوج الى العالم الروحي والنفسي للانسان، واستيعاء دواخله العميقة والتعرف على ما يحدث هناك من تغيرات في هذا الكيان المعقد، وذلك على درب تجديد الفن وتطويره الواقعي، وليس في سبيل تدميره. الفن الكبير هو الفن الذي يطرح أمام الفنان مهام كبيرة ومعقدة تتطلب رؤية خارقة، ونبوءة حدسية دقيقة، وقوة اقناع صارمة، ومشاعر رقيقة، ومهارة فنية عالية. وهذا الفن لا يكتفي بالصراخ بأننا نعيش في زمان لا يصلح ان نكتب فيه، أو ان نتأمل، أو نتغنى او حتى نوجد، وانما يرتقي الى اسمى درجات التفاؤل والأمل في التغلب على كل ما يعيق تقدم الانسانية، وبهذا يكون الفن قد أنجز أهم مهماته ألا وهي البحث المستمر والكشف النبوئي - الانفعالي المتمهن لكل ما هو جديد ليحقق متطلبات طبيعته، ودوره الفاعل في المعرفة الابداعية للعالم، وقدرته الخارقة في التأثير على الافئدة والنفوس التواقة للعيش الحر الكريم. □

مقعد

«مقعد راكب غادر باص، وقصائد أخرى»

وديع سعادة

إصدار شخصي - بيروت ١٩٨٧

■ من الصعب ان تطلق كلمة قاطعة جازمة على النص أو القصيدة أو الشاعر في مجموعة «مقعد راكب غادر باص، وقصائد اخرى» للشاعر وديع سعادة، وترتاح، لأن القلق يدفعك الى اعادة القراءة في اتجاهات عدة، ومن زوايا مختلفة لتصل الى اعادة القراءة من جديد. ذلك ان القصيدة عنده لحظة مفتوحة على احتمال ينكشف المرة تلو المرة، ويفرز أغراضاً كثيرة «وأمتعة». وفيها من العبارات والكلمات الشيء المثير اللافت المترائي الزئبقي الهارب من التصنيفات والقوالب الجاهزة. لذلك، تأتي الكتابة مفتوحة على فضاء يتوالى، وعلى لحظة تجيء او تروي او تتابع ما توقف قبل قليل، وكلام يستأنف نفسه، وخيال يقسو ويرق ويشف ويجنح. فالشاعر ينطلق في عملية الكتابة من الذات في الجسد الى الذات في العالم، وما بينها عالم آخر يتسع وينفتح لاشياء كثيرة وأفكار وصور وطرقات، وأمور وحكايات غريبة يؤلف بينها خيال مرهف، وظل يتردد كثيرا.

شعر وديع سعادة بسيط على عمق، وواضح على غموض، وسهل بشره ومباشرته، وصعب بحصده. مفتوح على مداه، ومقفل على كلامه. وفيه أيضا الدقة المتناهية في رسم التفاصيل والملامح. فالشاعر يرسم مشهده الشعري لبنة لبنة، وطوبة طوبة حتى تكاد تحس القصيدة تتصاعد دراميا، وفي شبه مواءمة وانسجام ونقاء بين الداخل والخارج، الثابت في الصورة، والمتحرك في البال. وحيث يمتزج الواقعي والخيالي، الذاتي والموضوعي على متن الكلمات. وما يلفت ايضا أن الفكرة الاساسية في القصيدة تتدحرج من خيال الى خيال، أو تراها تفتح لرفيقتها الباب لتدخل بسهولة ويسر، صورة تبدع صورة، ولمحة تخلف لمحة، ويتكون المشهد الشعري بشكل «بانورامي» حاملا معه الآفاق والابعاد لينتهي اخيرا وبعد طول طواف بتفصيل عابر خفيف لا يدرك. تفصيل هامشي - حقيقي يكاد لا يلمح أو لعله تفصيل لا تراه سوى عين الشاعر المرهفة. الشاعر في نهاية

في عالم يركض

سليمان بختي
كاتب وناقد من لبنان ينشر نتاجه في الصحف اللبنانية.

القصيدة ينتهي برقة وحنين على اشياء صغيرة. وفي النهاية وحدها الاشياء تبقى - يقول ريفردي. أشياء صغيرة مثل: قشة المسرح، خيط يلوح، حاسة تغرق، او زر قميص. لذا، فأغلب القصائد عند وديع سعادة تكاد تنتهي بعد ان تبلغ الفكرة أوجها او ذروتها بالبعد الذاتي الخاص والعابر، وتنتهي بالتفاصيل الرقيقة الجميلة. كأن يقول:

«ثم اذهب هادئا الى المرآة
أمشط شعري».

(ص ١٨ - قصيدة: اذهب هادئا الى المرآة)

أو:

«نقطة بعيدة
أعتقد انها مقعد».

(ص ١٤ - قصيدة: نقطة بعيدة)

أو:

«واتابع الطريق
عابثا بزر قميصي».

(ص ٢٢ - قصيدة: بلدان غريبة)

برأيي، ربما، ان وديع سعادة يمارس غرقا في ذاته، ويجلس كثيرا مع نفسه وظله ومقعده والهواء والكائنات الصغيرة، لذلك نراه يلحظ ويبادر ويكتشف ويقول الشيء الجديد.

ولو حاولنا أن نحصي في المجموع المفردات التي تدور حول الظل والمقعد والهواء والحيوانات، لشكلت في مجموعها بعضا من قاموس وخزين مميز يطرقه الشاعر باستمرار - اضافة الى البعد الرمزي الايحائي لهذه الكلمات. في الحيوانات مثلا، يذكر: قطة، قطط، هرة، كلب، سنونوة، الأسماك، عصفور، البط، طير، سردين، الحمائم، الدببة، جلود الماعز، السرطان... الخ.

في الهواء، يذكر: الهواء، هواء قارصا، هواء الليل، هبات الهواء، هواء، ليمر الهواء، وبالكاد تحتمل الهواء.. الخ.

وفي الظل، يذكر: ظله الذي يتبعه دائما، ظل صغير، ظل ينام، وينحدر مع ظله، الظل ويهرب، الظل النائم، الشعاع... الخ

ولو حاولنا في هذه العجالة تحليلا بسيطا لهذه المفردات والتعابير المتكررة والمستعملة كثيرا في المجموعة، لوجدنا:

١- استعمال الشاعر مفردات الحيوانات أو استعارة الصفات أو المشتقات يدل في بعض مراميه، ربما، على طفولة غنية خصبة يغرف الشاعر من رمزيتها وخيالها. وتدل ايضا على التركيز على النقيض الانساني، او التماهي مع الكائن الذي يتحرك غريزيا ولا يعقل. وتشير الى التصاق بالطبيعة ما يضفي على النص حيوية وومضات تضيء جوانب التجربة والقصيدة والصورة الشعرية.

٢- المقعد: المقعد هذا النقيض امام عالم يركض ولا يستريح، يمشي ولا يقعد، يعبر مسرعا ولا يتأمل. المقعد يشتاقه المتعبون - الذي يقول عنهم الشاعر في لحظة انسانية مرهفة وعميقة:

«وحين ينظر المتعبون ترق عيونهم ايضا
الى درجة انهم يظنون انفسهم زجاجا
وينكسرون».

(ص ٤٧ - قصيدة المتعبون)

والشاعر متعب في معاناته، وفي سفره والخيبة. ففي كل قصيدة تقريبا يلوح مقعد للجلوس، ولا يلوح. وليس الشاعر وحده يركض ويمشي، ولا يجد، ربما، مقعدا للجلوس والراحة والانتظار الطويل. واذا وجد فلا احد يفسح له قليلا. وحتى العالم في ضجيجه وضوضائه يركض ايضا ويبحث عن مقعد ولا يجد. والحياة، لا احد يجزم ان رآها جالسة. وأوليس مهمة الفن والشعر القبض على جمر اللحظات والصور الهاربة وتجسيدها في مرآة الزمن والخلود؟

٣- الظل: الشاعر ينتبه كثيرا لنفسه وجسده وظله والاشياء. يرهف سمعه كثيرا فيصغي الى صوت ظله الماشي خلفه في أوقات الخوف والجلوس والنوم. ويكتب عن الظل، الرفيق والمؤنس الوحيد والمنقذ من الضجر في وحشة وليل هذا العالم. يكتبه نص مفتوح على التواري خلف واجهة الكلام والانسياب في اللغة، وفي صورة ممتلئة بالرهافة والرقة والدهشة. ثمة حكاية يرويها الشاعر لظله المتعب، لوحدته والضجر، ولوقته الطويل. يقول:

«وحين فتحت الخادمة النافذة
رأت ظلا ينام
وحده على الاسفلت».

(ص ٣٧ قصيدة: ضمير الغائب)

٤- الهواء: يكاد يكون الهواء مداه المفتوح على الأشياء - خط التماس مع الايقاع والحركة التي تلفه وتحيط به. وبسرعة، يلمحه الشاعر، يتنفسه، ويلقاه في رواحه والمجيء. وفي فضاء نفسه وفراغها، ويكتشفه بكل حالاته المتنوعة والمحيطة بعالمه.

ينقل الشاعر الصور والحالات التي تعايش الوقت - مادة الحياة بمقاربة والتصاق، ويلقي كلماته على الغارب علها تؤنس الضجر، ولكنها في ذروة تشكلها نحو القصيدة - هذه الكلمات - تكشف أشياء غامضة مثيرة خفية يكشفها الشاعر، وكانت غارقة في صمتها وسكونها. وبطريقة بسيطة شفافة وموفقة، وفي لحظات مرهفة وبعد ان يهوم في خيال وصور تتداعى. يرسم صورة ليوم قتيل يشابه اياما كثيرة في حياتنا. ايام الحرب والضجر والانتظار واليأس والوقت الطويل. يتوغل في خياله، ويسبر غور الابعاد، ويصل منفلتا ليقول:

«في يدي يوم قتيل
وأريد ان ادفنه بهدوء».

(ص ١٣ - قصيدة: اعتقد ان المروحة تدور يا الن غنسبرغ).

ثمة سؤال يطرح نفسه امام صور الوحدة والظل والضجر والخيبة. اية علاقة للشاعر بالعالم؟ أية علاقة للشاعر بالحياة؟ يقول:

كانت الحياة لا تزال في كهف
تنتظرني لأفك ازرارها
وامتص حلمتيها اللتين يجري فيها نهر الجنون».

(ص ٢٦ - قصيدة: النهار في رحلته الوحيدة)

الحياة في عرفه تبدو مشروع جنون فطري طبيعي يأتي عفويا وحيدا ووحشيا، ولكنها تنقلب بعد مجيء الخيبات الى مشروع سفر ووداع، ورحيل ابدي وحوار قاس حزين مع الذات والأصدقاء والله والعالم. وحيث القصيدة الأخيرة في المجموعة وهي «مقعد راكب غادر الباص» تصير ملحمة في شكل سيرة ذاتية وبوح، وفي حوار عاتب وجنون مع الله، والصور فيها محطات من الذاكرة المتعبة المخضبة. وفيها تكثيف وتوسع وشمول يحتوي في مداه الهموم والاصدقاء و«ضرب دماغ الوقت»، وصور نابضة حقيقية من ماض وصعاب. سيرة كأنها مسيرة يمشيها الكاتب في المدن والبلاد والذات والتجارب والحياة والناس وتفاصيل المعاناة. والعذاب طاعن شاهق فارغ وعدمي لأجل مناسبة متواضعة اسمها: الحياة. وينهيها اخيرا بوداع يكاد يكون ابديا بعد مقدمات تفاصيله العبثية، ولكنه لا ينسى في وداعه الاخير وبصوره المقتلعة من الحياة - التجربة - ان يرسم صورة صغيرة لنافذة تطل على ميناء - والميناء مفتوح على البحر - بداية الخلق، وربما، الأمل، يرسم مشهدا مفتوحا على الحركة والحياة واستمرارها رغم القسوة والصعاب. وايضا، استمرار الشعر والمغامرة. □

قصائد تأبين للجسد

زهير غانم

■ صديق ماجن ودود، مرح وسعيد، أياديه سوداء خلاف المألوف علي، آلى على نفسه الا ان ينصب لي شركا في فراغ حقول الأحزان، بين الفينة والأخرى يتصيدني، أنا المأسور في دعابة الصمت، أزدرد الكلام المملح، وأقشر عن جلدي صدأ الدم، ورائحة الزنخ والعفونة التي يزرعها الزمن وساوس غبارية خفية، أحاول التملص منها كي لا يقتاتني العدم.

*

الشعر هذا الذي ليس هو، بضراوة الوجد يستوطن قيعان الروح الغميقة الغابة بالاخضرار، ملولا فتانا راعبا راعفا، يتشيطن من حين الى آخر، فيقرع جدران الجسد الداخلية، ويصطفق كطير حبيس في قفص، يجاهد التفلت، يأبى وأد الحرية، يتأبى السكون، وتصعب مجالدته في سهوم الاستكانة، يصطرخ بخفوت ضار، ثم ينفجر سيلا عرمرماً، هادما السدود التي تحتبس القلق، مبددا طراوة الطمأنينة، جامحا كخيول البراري، حارقا كالنار، يلقح رحم النفس تاركا في دياجيرها أجنة الجوى. . حائلا كالفصول، ساطعا كالعتم، حالكا كشموس نهارات غضيرة، تنبعث حمى واشتياقات وتوقانا ورؤى، في تخوم الجسد العاشق، الحاني على اعتراكه المؤبد الكليل، يذوي ويزدهر، يزين ويندى كما التراب، يفتن الحجر، ويعلي دموع الحصى، منخرطا في بكائيات كذوب، لم تكن يوما أكثر من ابتسامات مؤجلة، او مواسم فرح فاجأتها الريبة. فانحدرت من طقوسها الخلبية، صوب هواء مندثر معلوم.

أصعب أمر على الشاعر ان يقول الشعر بالشعر عن الشعر، ولا أصارح أحداً بشيء فأنا أنطفىء حتى الخواء، عندما أكتب شاعرا، فكيف سيكون الأمر عندما أقرؤه كتابة، أشعرني مختنقاً، وأحس ذبيحة نازفة تتمطى في حلقي، فأنكفىء الى الداخل مستغيثا بسراب الأيام، علني أستقبل منها الذي يأتي ولا يأتي، وعلني أشكو سوء طالعي من ورطة كنت شاهدها، وصرت شهيدها، وليست لي مزايا الشهيد ولا أحلامه، فما الفرق بين الحجارة والشهداء؟ ولمن أشكو؟ وأنا الذي اجتلب المنية طرفه. . . أو فيك الخصام وأنت الخصم والحكم، أقصد الشعر، يبادهني بالعراء، أفر الى غيره، فأقع فيه، وينبثق أمام يقظاتي طيف امرأة شاعر اكثر ولا أقل، فأروح مختالا الى معابد الجمال والكرى. . أتصيد النعاس ورذاذ الهوى، كي أتكيف مع الجنون الى حد ما، أو استنجد العقل الباطني الكفيف ان يزداد عمى، كي استطيع اقتراف القول المسعور في سفاح ما بعده، لأن الشاعرة اقترضت جسدها، في القصائد، كالخطيئة، بل كنعمة إلهية. وتبادلت فيه الأدوار تناسخا وتقمصاً، وحلولاً، فكان الفيض، وكانت حدود العالم، حدود الجسد اللامتناهي، حدود طقوس المناولة الشعرية المضيئة، حدود القربان.

انها القداسة الطهور في عالم رجيمي، ومناخ مدنس، وأصنام رجس. هنا تقوم الساعة دون ان ندرك أيان موعدها، ويقوم الجسد ناسجاً إشارات ودلائل في جغرافيا الحلم، وأقاليم الأرق، وارخبيلات الرؤى والتموج، شاهرا بوصلة تؤشر الحب، قبيل ان يرغب ويغتلم، ويتشهى، ثم يكون صراخ وبكاء وعويل.

هذه المناحة الشعرية الأرضية، سببها زئبق الواقع الثقيل، سببها الحرمان بمفهومه الطقوسي، سببها إرادة ما ليس لنا، والدخول في تيارات جحيم الفقد والهجران، حيث ما ليس لنا، لن يكون لنا أبدا، هنا يبدأ تبخير الواقع على غليان وانقذاف ألسنة لهب الاشتياق وصهارات النفس، يبدأ التصعيد ومناوشات السراب في حمى مركونة تلهث سعارها للقبض على واقع فراري، يشرد وينأى نافرا عربيدا. مناورا كالفرس الشموس، يراودنا، بصليل جهم وصهيل فاغم، ويرحل دوننا حينها يأتي هذيان الروح، كي يطاول هذا المشهد الجارح. فيكون الشعر الوعاء الذي يحزمنا ويضمنا الى رفاته. .

موتى ونستيقظ في ضراوة، الحياة، أحياء ونجترح الموت ثانية ثانية، قصيدة، مقطعا، جملة، كلمة، حرفا، نشيجا مرا، فاصلة مبتراة، بياضا صمتا وسكونا، عدما وثباتا حتى الامحاء والنفي والانوجاد، وبذور الخرافة في تشقق وتوالد الخلايا البكر المحتشدة برعونات، ببروق ورعود لا يحتملها سوى الشعر الذي يسمنا بميسمه، ويكوي جباهنا بأسياخ من وهج ونار.

من قرارة الماء الى قرارة الشعر أحاول النهوض، يطالعني طيف الشاعر غير هياب كي يقفل أمامي الظلام الذي يحاول عبوري، وقد كنت راودته طويلا دون ان أكون خفاشا او مصاص دماء، يعيش على استحلاب عصارة الشعر، ومع هذا، مع الأسى والهيمان، كنت أتكىء على جرحي، صادرا عن رعشة شجية بيضاء موسوسا مع الشاعرة في جحيمها الجسدي الخامد، ان الذي يجبني يخلقني. ومع أعضائها الغزيرة المخلعة ان تلتم، فوحدة الوجود، من وحدة الجسد، ووحدة الروح من وحدة كلية، ونحن في الشعر نتخارج ونتداخل، وتخوننا الحواس، فنستغني عن جلودنا كلما نضجت بدلناها جلودا أخرى.

مع مها الخال، كما مع قيس وجميل وعمر، وكما مع إيلويار وأراغون ولوركا ونيرودا، نتلظى بالشعر، فيبعثرنا بانفجاراته، نتجمع في الكلام على وهم، ونشارف هاويات الحقيقة، كل شيء فينا، ما دام كل شيء خارجنا غير معقول، سوى ان الشاعرة كمن مسها مسّ، أو طاف بها طائف الحب، أو أصيبت بضربته، كما نصاب بضربة، شمس؛ وأحيانا وصلت حد التخبط، والغيبوبة والبحران دون أن تبالي، فراحت تتهادى مع خيالاتها وظلالها وأشباحها، تنشطر وتتوالد لهفا وحنينا، ويفاجئها طلق الأصوات البدئي فتئن وتتلوى، وتحتمل العناء، أكثر من امرأة شاعرة، أكثر من سماء وشمس وقمر وكواكب ونجوم، أكثر من بحر وأرض وتراب، أكثر من شجر يتحرك ولا يطير، أكثر من وحشة ووحدة، وفزع ودهشة وذهول، أكثر من قصيدة كان يمكن لنا ألا نستطيع احتمال غواياتها.

المطلق الشعري أكيد كما النسبي، ونحن نؤرخ حيواتنا الداخلية، نحاول إيقاف الزمن، تأبيد اللحظات الهاربة، القبض على السر، قنص الحياة كي لا يصير الموت عدوا، هكذا كانت الشاعرة تفترع السدم والسجف والأقمار، تتلفع بالغمام وتنهمر أمطارا هاذية، على جسد يباس؛ وشفاه وأيد وأقدام، على أعين ترى

أكثر مما يجب فينهكها التحديق، لترتد خائبة الى الأغوار السحيقة، في فضاءات الجسد وسماواته المضببة، علها تجد العزاء عن هذا التحويم الهبائي، في ملكوت الشعر، ولكن هيهات.. كلما استبد بها الحنين غادرت صلوءتها وعادت لحما غضيرا ضاريا، عادت ماءً حارقا، ونارا بردا وسلاما.. إن القصائد تأبين للجسد، وترتيل جنائزي في كينونته الفارغة، ورنين أجراس في الدم الجواب، وعلى شفير النبض الكتوم.

الشك والتساؤل، المراوحة بين بين، النوسان في عمق أعماق الليالي، سنة النوم، والبروق الباهرة، الأمر النهي الاستفهام النفي، تبديد الذات، العالم المستحيل، الركض الحركة سيرورة الموت، الاصطفاق، مبارحة الأمس والغد، التفكك، الانفكاك عن الجاذبية، التحليق السحيق التلاشي، الذوبان في صراخ اللحم النيء الطازج، وهوهة الضوء، ترأرؤ الأحزان في العيون الأسى الفضي في الأقمار، صحارى الملوحة، الأعشاب الشائخة، والزهور الهرمة. الموج الزبد العواء الضراعة، المثول أمام الله، حماقات الروح، الصلوات الأدعية. اشتجار الرغبات، احتراب الزمان والمكان، المادة والمعنى، الحب والشجن الناعس، شيء من هذا غراء ودبق ولزوجة الفيض الشعري. أكثر من هذا أو أقل، شاعرة ارتبكت خطواتها، فأضرمت حريق حياتها، وآثرت ان تشرخ جسدها القاري، وتقذف قلبها في المستحيل. المرأة الشاعرة تكتب جسد الرجل الشاعر، وتنكتب فيه كالوشم والشحار، والرجل الشاعر يكتب جسد المرأة الشاعرة، ينكتب فيه كالحمى والضوء، كلاهما ينكآن الجرح، في جثة الروح أو في جثة العالم، كلاهما مسعوران كلبان الى اللقاء، لكنني انا الذي رأى، رأيت في ذروة نشوة الجسدين، وفي اللهاث الشبق لكليهما، في توحدهما وانخراطهما النجمي، لمحت ذاك الخط الضوئي الفاصل، إنني لا أرى بين اثنين متصلين سوى الانفصال، لا أرى الا الشعر.

غير ان الشعر كلغة تعبير وتواصل يمكن ان يوفق في سعيه الى لحمة الوجود، الى الحميمية والتوقان النهوم للالتصاق، الى الالفة البكائية الصامتة، الى جوهرة الايقاع وتدويله.. الى جمهرة الحشد والندم والحسرات، واعتناق السماء والماء، في أغان وتراتيل أرضية موارة تهب الفراغ. وتترك العالم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء، حتى اذا أتاه، وجد الشعر عنده فوفاه أجله.

أشرس المنافي منفى الجسد وكانت الشاعرة تستوطنه بجدارة، لتعمر كاتدرائيتها القلبية مدماكاً مدماكاً، كي تعرش فيها وتتشح بغنائياتها الصموت، لكن جلجلة الكلمات، كانت تتداعى كي ترقأ فجوات الروح، وكان الشعر يتهاطل مدرارا، كي يخصب اليباس، ويخضر الأرض الموات، تاركا عليها دسمه، من الطمي والغضار، والغرين والوحول، مستجلبا جنة وارفة، يسلمها يدا بيد الى تعاويذ الفصول.

بين الوردة والرماد أقنوم سري، بين الجسد وعذاب انهداماته، أكثر من فوضى وخلائق وعاشقين وافتراقات وفقد، وذاكرات منسية، تختزنها الأصابع، فتثيرها عواصف وأعاصير، في أوجاع العمر الهارب، وتتفصدها سعفا داويا، وفراشات ملونة، يصخب فيها النضار الأسر، ويجترها الزمن الغشوم، صورا شائهة يتفلها في غفلاتنا، فننتبه بغتة، حيث لا نجرؤ على الصمت، وحيث لا نستطيع احتمال الوجد، وشهيق الحنين الحريف، نطق من غلواء التشاعر، فنكتب ما ليس، أو ما لا نوده، ونختزن الدفء في طفولة التراب،

لا أظنني قادرا على ترويض صبابات الشعر، ولا على استقبال صباحاته الغاسقة الساجية، لكنني كلما لجّ في الرغاء، استشعرت دبيبة ينسل وينسرب من أناملي كالماء، وهكذا استقويت بقصائد الشاعرة، كي أتأكد من مثولي العارم في المحراب، أتنصت الى الزلازل والبراكين الشعرية، وهي تدحض تمعجات الجسد وانبعاجات الأرض، وكلما احتدم الشعر، احتدم الصمت كذلك، وهوى في بئري المهجور دلو السكون...

عدا عن ذلك أنا لا أعرف الشاعرة، لذلك حاولت الخوض في مجاهيلها، ولم أدع قرابتي للشعر لذلك اجترحت عداواته، فألح على ترسيخ العتاب والمواجهات، ومع هذا كان الفرح ديدننا، عندما أخذتني بيده الى عشبة الملوحة، لنلمس بأم أعيننا ان الطعام الشعري غير ملوث، طيب المذاق وناضج، وأهم ما في ذلك الملوحة التي لما تفسد بعد، فهل كانت الوليمة دسمة كما اشتهت الشاعرة واشتهينا؟ أم ان العسل مر من حلاوته، وهذه المرارة تفشت في الجسد كريستالا شعريا، يعكس الضياءات الهامسة، ويعيدها أشعة صائتة تتعالى، في أجواء انسانية نلتقط انفاسنا فيها، ونعيد أبصارنا وبصائرنا من الخرائب والدمار...

ها أنا من مقابر التعب والحداد، أقرأ الشكل الشعري، فأرى ان الشاعرة كانت تلطخ السواد الخفي للورق، بالبياض الشعري الخفي للحبر، وتطلق أناملها الكلمات والجمل من إسارها، مهووسة بالتراتب وتنضيد الخيال، إنها ظلال قيء جمالي، من دم وصديد، يفتننا ويشوقنا، هذا الفوران المغسول بصابون الرغائب، حين يلطي على تخوم الجسد. فيقصفه بالمساءات المتكابة كي ينتقم له منه، وما ينفع ذلك، فالوجود والعدم حدان لكائن واحد متعض، يرشح أنوثة وذكورة. داخل الشعر وخارجه، وكانت الشاعرة تهرول مقرورة رهيفة رغيدة تجر في تثنيها الى سفارة الألم، كي تطلب حق اللجوء الشعري، وكان الشعر عاريا دون ملجأ.. فالى أين اللجوء؟

لقد كانت اللوحة الفنية ملاذا آخر، وكان اللون إشارة دلالية الى استشراء الحريق في الدم المختلج الضافي، وحين تتكاثر الأقنعة، يتضح الكائن أكثر فأكثر من خلال نقيضه، وما دمنا في الشعر، فالقرابة معقودة على توشيح الظلال الهاربة الغامضة، بألوان الكلمات وروائحها الفاغمة، وهكذا سيكون للشاعر يوما ما المعبد الذي تحلمه، المجد الكائن الى حد ما.. المجد الذي سيكون. □

ما هو أكثر شيطانية، من آيات رشدي الشيطانية!

علي سليمان
شاعر وكاتب من سورية

- ١ -

■ ليس في نيتي، أن أتحدث عن سلمان رشدي، وعن آياته الشيطانية، ولست هنا في معرض الرد عليه أو نقد «آياته» أو ادانة أفكاره، أو الدفاع عنه أو عن «آياته الشيطانية» أو عن حقه في التعبير. فقد لاقى رشدي ما لاقى من الشجب والادانة والتكفير وحتى التهديد بالقتل، ولاقت «آياته الشيطانية»، الاحراق، والمنع من دخول العالم العربي والاسلامي، حتى أن اسرائيل التي تذبح العرب المسلمين والعرب المسيحيين يوميا في فلسطين المحتلة، وتنتقص باسم رئيس حكومتها اسحاق شامير، من الاسلام ومن نبيّه وتتهمه بالغدر، وتسيء الى المقدسات الاسلامية والمسيحية كل يوم، قد استنكرت كتاب رشدي وشجبته ومنعته من الدخول الى الأراضي المحتلة!

ومثلما لاقى رشدي وكتابه، الكثير من الادانة والشجب في العالم الثالث، فانه لاقى الكثير من الترحيب والتأييد والاحتضان في العالم الغربي، وعلى يد مجموعة من المثقفين، في مختلف انحاء العالم.

ولكن هل من السهل الاعتقاد، بأن الرد والشجب والاستنكار، أو الترحيب والتأييد والاحتضان، يشكلان مقياسا دقيقا، لصدق هذه المواقف وصحتها، أو لزيفها وخطئها، ما دام وراء المواقف المتباينة او المتناقضة، أو حتى المتفقة، أفكار واهداف وقناعات ومصالح مختلفة؟ ففي مثل هذه الحالة، كثيرا ما يتفق المختلفون، ويختلف المتفقون، تبعا لاختلاف الاهداف والغايات والمصالح، أو كثيراً ما يشكل الاختلاف والاتفاق قناعا، يحجب الكثير من الحقيقة.

ورغم اعتقادي أن رشدي قد تورط في موقف فكري، كانت قوى التخلف في العالم الاسلامي والقوى الاستعمارية، المعادية لمصالح الشعوب وتحررها وتقدمها، هي المستفيد الأول منه، وأنه بـ «آياته الشيطانية» ـ قد أساء ـ سواء اكان متعمدا أو غير متعمد، الى مشاعر ومعتقدات مئات الملايين الذين ينتمي اليهم، والذين يرون أن من حقهم عليه، أن يدافع عن قضاياهم العادلة وعن حقوقهم وكرامتهم، ويناضل معهم، لرفع الهيمنة الاستعمارية وكوابيس الظلم والتخلف عن أعناقهم، بدلا من التهجم والاستهانة والتشكيك، بما يؤمنون أو يعتقدون أو يقدسون.

وبالرغم من احترامي ـ من حيث المبدأ ـ لحرية الرأي والتعبير والتفكير باعتبارها صمام الأمان والشرط الأساسي للابداع الفكري، وللازدهار الثقافي والاجتماعي، وللتفتح الحضاري، واعتقادي بأن أخطر ما يواجهنا ويواجه عقولنا في قراءة التراث، هو الصبغة او النظرة التقدسية التي نلفه، أو ننظر بها اليه، فتمنعنا هذه الصبغة أو النظرة التقديسية عن اعادة قراءته أو فهمه فهما موضوعيا، أو امكانية الافادة منه. الا انني لا أستطيع أن أخفي استنكاري لأي توجه يسخر من مقدسات الشعوب أو يحاول النيل من رموزها الابداعية، أو يسيء الى القيم الاخلاقية والانسانية الرفيعة التي أكد الاسلام ونبي الاسلام، أو أكدت عليها الديانات السماوية الأخرى بحجة الفكر وحرية التعبير والمعتقد أو تحت أية حجة أو ذريعة.

- ٢ -

قلت منذ البداية، أنني لست هنا في معرض الرد والادانة أو في معرض التأييد أو الدفاع عن رشدي.

بل أنا في موقع من يحاول قراءة ما حول الكتاب، أو قراءة الضجة التي أثارها، ومدلولات هذه الضجة، او قراءة استغلال واستثمار ما ورد فيه، لا قراءة الكتاب نفسه. إنني من موقع المتسائل لا من موقع المجيب، أتساءل:

لماذا كل هذه الضجة المتواصلة بشأن رشدي وآياته؟ هل يستحق هذا الكتاب، وما ورد فيه كل هذا الانفعال والغضب والشجار الفكري والصخب الاعلامي والسياسي، الى درجة قطع العلاقات الدبلوماسية او تجميدها؟

كيف تثار كل هذه الضجة ويتصاعد كل هذا الغضب بشأن رأي كاتب ـ بينما تتعرض حياة شعوب العالم الثالث ومصيرها وفي مقدمتها الشعوب العربية والاسلامية، وتتعرض مقدساتها ومعتقداتها وكرامتها وحقوقها وحرياتها، يوميا، لأكبر وأخطر انواع التهديد والاساءات والالغاء تحت ستار من الصمت والتكتم والتجاهل، ان لم نقل تحت ستار من الترحيب والتشجيع؟

ثم هل أثقل حقا كتاب رشدي على بعض الضمائر، وأساء اليها، أكثر مما تسيء اليها معايشة الظلم الاجتماعي والتخلف والقهر والتجويع والتجهيل والغاء الارادة والوعي؟

أو اكثر مما يسيء اليها، نهب وهدر ثروات الشعوب وسرقة جهدها، من أجل أن يزداد ثراء الأثرياء وفقر الفقراء؟!

وهل يستحق كتاب رشدي من الشجب والادانة، أو هل يسيء ما ورد فيه للعرب والمسلمين أكثر من قبول الاحتلال والتفريط بالأرض والمقدسات، وتطبيع العلاقات مع الغزاة؟

ثم ألا يثير الاستغراب والدهشة، أن يلتقي المختلفون، ويختلف المتفقون، في اثارة هذه الضجة؟ الا يثير الدهشة والاستغراب، هذا التلاقي، أو التداخل في الدفاع عن حرية رشدي في التعبير، بين أوساط الغرب الاستعمارية، وبين عدد من المثقفين التقدميين في العالم العربي والاسلامي المعادين للغرب الاستعماري، أو ان تتلاقى اسرائيل مع المسلمين المعادين لها ولأطماعها التوسعية، في الدفاع عن كتاب رشدي أو في ادانته وشجبه؟

ألا يبدو غريبا، أن يتلاقى الخصوم في المواقف، او يقفوا على أرضية مشتركة في الدفاع والتأييد، أو في الشجب والادانة؟

لكن ربما تزول الغرابة عن تلاقي المختلفين أو اختلاف المتفقين، اذ ما بحثنا عن سبب كل طرف وهدفه في الدفاع أو الادانة، أو في الشجب والتأييد.

هل صحيح، ان دفاع الغرب الاستعماري عن رشدي وعن حريته في التعبير، هو مجرد التزام بالدفاع عن حرية التعبير والتفكير، والتزام بصون هذه الحرية؟

لو صح هذا. كيف اذن نفهم صمته، أو تشجيعه، أو مشاركته، في قطع شرايين الحرية في العالم الثالث واطفاء شعلتها وقتل رموزها؟ فبالرغم من احترام حرية التعبير وصيانتها في العالم الغربي، الا أننا لا نستطيع الاقتناع بأن حماسته لرشدي ولكتابه، هو موقف خالص لوجه حرية التعبير، بل هو في احسن الأحوال، أشبه بموقفه من حرية الكتّاب المنشقين في الاتحاد السوفييتي والمعسكر الاشتراكي. موقف له أيضا أسباب ودوافعه السياسية والايديولوجية؛ وليس مجرد دفاع عن الحرية:

وإلا فكيف نفسر صمت الغرب، وفي مقدمته الولايات المتحدة، على عمليات القتل الجماعي والاضطهاد والقهر والاستغلال والاذلال والغاء الحريات العامة في صفوف العرب الفلسطينيين وفي مختلف دول العالم الثالث، وتجاهله، بل تعتيمه على موت الملايين جوعا ومرضا في العشرات من بلدان هذا العالم بينما يقدم الدعم بكل أنواعه للقتلة والغزاة؟

كيف نفسر صمته حيال قمع وكمّ أفواه المفكرين والمثقفين والمبدعين في العالم الثالث، بل كيف نفسر تقديم العون والدعم المالي والعسكري والاستشاري، لأكثر الانظمة دموية وقمعا ومحاربة، ليس للفكر وحرية التعبير، بل لحقّ الانسان في العيش؟

كيف نفسر تحالفه الوثيق مع اسرائيل زعيمة الارهاب والقمع في العالم، ومدها بالعون وأنواع الدعم والرعاية والحماية، وهو يسمع ويرى كل صباح ومساء، كيف تقطع اسرائيل أوصال الاطفال وتضرب أعناقهم ورؤوسهم بالرصاص وكيف تقتل وتبطش حتى بالمعوقين، وكيف تغلق المدارس والجامعات وتعطل الصحف وتكسر أقلام المثقفين، وكيف تواصل حرب التشريد والابادة منذ نصف قرن، ضد شعب أعزل، جريمته، انه يطالب بالعيش فوق ترابه وفي موطنه التاريخي؟

هل يمكن ان يتفق هذا الموقف مع مزاعم الادعاء بالدفاع عن حرية رشدي بالتعبير؟

أليس من حقنا أن نرى في ضوء هذا كله، ان إثارة الضجة بشأن رشدي والمبالغات في الدفاع عن حريته في التعبير، تحمل الكثير من الخداع والتضليل، كما تهدف الى تغطية الكثير من الحقائق، ربما كان منها محاولة حجب لون الدم الفلسطيني عن أنظار العالم، أو صرف الانظار عن قضية هذا الشعب المكافح، الذي شق بدمه طريقه الى ضمير العالم.

ثم ليس من مصلحة الغرب، أن تثار وتتأجج مشاعر التعصب والأحقاد في العالم الثالث، سواء كان السبب رشدي او غيره مع ما يحمله الحقد والتعصب من بواعث التمزق والتفكك والتباعد والاستنزاف، في عالم قام هو بتفكيك أوصاله وزرع مختلف أنواع الاحقاد والنزاعات بين أبنائه وبين بلدانه، ليصبح من السهل اخضاعه وبسط الهيمنة السياسية والاقتصادية عليه.

أليس هذا الغرب، هو مخطط ومنفذ، تجزئة الوطن العربي، وسلخ العديد من أجزائه، وزرع مختلف عوامل التفرقة والانقسام بين هذه الأجزاء؟

ثم ألا يدعم الآن ويغذّي، مختلف صنوف ونزعات التعصب التقسيمي والانفصالي في مشرق الوطن العربي ومغربه، سواء كانت قبلية أو اقليمية او عرقية او مذهبية او ايديلوجية ويقدم لها وقود الكراهية والاقتتال؟

ألا يدفعنا تضخيم الضجة بشأن رشدي، الى الاعتقاد، بأن هذه الضجة هي صناعة غربية بالدرجة الأولى، لأن من مصلحة الغرب الاستعماري تحريك وتأجيج المشاعر الدينية المتعصبة، في العالم الثالث وبخاصة في الوطن العربي؟ ولأن تحريك مشاعر التعصب في منطقة متعددة الأقليات والاتجاهات والأعراق، يشكل حاجزا يحول دون التلاقي والتفاعل والتكامل، ويغلق الأبواب أمام وحدتها وامكانية نهوضها وتحررها وتقدمها، ويتركها قابلة ومعرضة للاختراق والغزو والهيمنة والنهب الاستعماري.

ثم ألا يظهرنا التعصب بمظهر يحرص الغرب على ان نظهر به دائما، مظهر يتعارض مع تاريخنا وحضارتنا وتسامحنا؟

ألا يظهرنا التعصب بمظهر العاجز عن الحوار والرد الهادىء الموضوعي ويقدمنا للعالم بأننا لا نحسن سوى العنف والقمع والتعصب، بدلا من القدرة على الحوار والاقناع، سواء كان الخصم سلمان رشدي او اسرائيل أو بريطانيا؟

هذا جانب مما يريده الغرب من اثارة واستثمار مسألة رشدي والدفاع عنه. ولا شك ان هذه الأسباب والأهداف مختلفة عن أهداف بعض المثقفين العرب والمسلمين الذين التقوا معه بالدفاع عن رشدي، وسارعوا للدفاع عن حقه في التعبير والتفكير، ايمانا بحق كل مفكر في التعبير عما يؤمن به، ومختلفة حتى عن أهداف بعض المثقفين العرب الذين عُرفوا بحبهم للشهرة والتصدر، واحتكار شرف الدفاع عن مسألة الحرية في العالم. والرغبة في الظهور دائما بمظهر المنافحين والمدافعين عن الحرية والتحرر والتحرير والديمقراطية... في أي مكان، حتى ولو كان مظهر التعبير، عن هذه الأهداف، مخادعا وزائفا ومضللا..

- ٣ -

ولست أشك أيضا في أن أهداف اسرائيل من ادانة رشدي مختلفة عن أهداف بعض العرب والمسلمين الذين أدانوا رشدي ومزقوا كتابه وطالبوا بالقصاص منه، بل ان ادانة هؤلاء، جاءت بدافع الغضب للاسلام والغيرة عليه وعلى ما يحمله من قيم وأفكار ومثل.. لم ير رشدي فيها ما يستحق غير السخرية والتهجم وان كان بعضهم قد بالغ في إثارة الضجة لأسباب سياسية وايديولوجية تخدم الرغبة في تقوية التوجهات الاسلامية الأصولية المتشددة، التي ترى البديل الانقاذي والحقيقة الكاملة المفقودة، في الماضي، بل في الماضي الديني وحده!

أما غالبية الأنظمة في العالم العربي والاسلامي، فان موقفها من كتاب رشدي، لا يقوم أو يستند الى موقف فكري، بل هو موقف استرضائي، فيه الكثير من المجاملة والنفاق والمجاراة للشارع الاسلامي.

- ٤ -

فاذا كانت هذه هي بعض أهداف الذين تحمسوا لرشدي أو تحمسوا ضده، فما هي أهداف اسرائيل وغايتها، من وراء ادانتها وشجبها «للآيات الشيطانية»؟

ألا تكون اسرائيل منسجمة مع مصالحها وأهدافها، عندما تشجع على مصادرة حرية التعبير، وتحرض على قمع الفكر في العالم العربي والاسلامي؟ ما دامت تمارس كل يوم ما هو أشد قبحا وخطرا، ضد حرية الشعب الفلسطيني، بل ضد الوجود الفلسطيني!

ألا يخدم مصالحها وأهدافها، ان تبحث عن أية وسيلة، أو حدث، يمكن أن يحجب الانظار، أو يعتم على ما يجري داخل الأرض العربية، وأن تشارك في اثارة اية ضجة من شأنها تخفيف حدة التوتر النفسي والوجداني والغضب العالمي، ضد عمليات القمع والارهاب والابادة المنظمة التي تمارسها ضد الشعب الفلسطيني؟

ان من مصلحتها ان تشارك في تضخيم الضجة وفي إطالة عمرها.

بل ان من مصلحتها، أن تشجع العرب والمسلمين على الافراط والمبالغة في الغضب والصخب ورد الفعل ضد رشدي وأمثاله، وضد أي عدو وهمي أو عدو كلامي... وان تنفخ في كل ما من شأنه ان يزكي نار التعصب في المنطقة، فالتعصب في المنطقة هو حليفها الكبير، ومبرر عنصريتها وارهابها وتوسعها..

انها ضد رشدي وكتابه، لأنها تريد أن توحي أو تقول: اذا كانت اسرائيل ضد رشدي وكتابه، فما هو عذر العرب المسلمين، الذين لم يهبّوا، أو يستنفروا حتى الآن، للدفاع عن العروبة والاسلام المهددين من رشدي، ويدقوا ناقوس الخطر الداهم لكن الخطر الداهم هذه المرة، من قبل سلمان رشدي و «أياته الشيطانية» وليس من قبل الغزاة الذين يتسلون بقتل العرب وقضم أراضيهم وهدم منازلهم!!

اسرائيل دائما مع التعصب وانتشاره في المنطقة العربية، مع كل انواعه العرقية والدينية والمذهبية والسياسية والايديلوجية.. انها تقويه وتزكيه وتؤججه.. لأن التعصب لا يكون الا تصادميا والغائيا ونقضياً..

ولأن المجتمع العربي يضم مزيجاً من الشرائح العرقية والدينية والمذهبية وعددا من الاتجاهات السياسية والاعتقادية والفكرية المتنوعة، فان انتشار التعصب وازكاء حماسته، سيؤديان الى تصادم هذه الأقليات وتناحرها، في صراع عابث يضعفها جميعا، لصالح مطامع وأهداف اسرائيل التوسعية.

ثم ان انتشار التعصب في المنطقة العربية، يزيل الصبغة العنصرية عن اسرائيل فلا تبقى الاستثناء التعصبي العنصري الوحيد فيها، بل ان انتشار التعصب في المنطقة، يجعل تعصبها وأطماعها وحروبها العدوانية التوسعية، وكأنها مجرد دفاع مشروع عن النفس، في وجه مجتمع قائم على العنصرية والتعصب ليس ضدها فحسب، بل ضد بعضه البعض.

وما زلت أزداد يقينا، أن تخريب لبنان وتخريب صيغة التعايش فيه، كان بفعل قوى التعصب في المنطقة، وعلى رأسها اسرائيل، فاسرائيل كانت على رأس المتضررين من صيغة التعايش اللبنانية التي تفضح تكوينها التعصبي العنصري، وتعزز عزلتها وشذوذها، في محيطها العربي.

اسرائيل دائما مع التعصب، مع نموه وتقوية روافده.. لأن انحسار التعصب وسيادة التسامح والتآخي والتفاعل في المنطقة العربية سيؤدي بالضرورة الى كشف عنصريتها والى اثراء الحياة واغناء الفكر وتفتح الطاقات والابداعات ويؤدي الى تسابق خلاق، يمهد لولادة حضارة عربية جديدة وعصر عربي جديد. وهل اكثر من هذا خطرا «ضد اسرائيل، وضد اطماعها ومشروعها التوسعي» بل ضد وجودها نفسه؟

لهذا كله، تنفخ اسرائيل في كل ما من شأنه ان يغطي الحقائق ويثير رماد البغضاء والعصبية في العيون والنفوس، في منطقتنا أو من حولنا..

والآن، وبعد هذه القراءة التي تبدو من خارج كتاب رشدي، أو على هامشه، أعود لتكرار التساؤل: لماذا كل هذه الضجة المتواصلة بشأن رشدي «وآياته».. لماذا نوليه

◁

ناقد ومنقود

كل هذا الاهتمام، ونتعامل معه بكل هذا الانفعال، بينما نتجاهل أكثر الممارسات شيطانية على ساحة العالم الثالث والساحة العربية؟

أليست هذه الممارسات الشيطانية، أجدر باهتمامنا ومتابعتنا وانفعالنا؟

أليست أجدر بالكشف والفضح والتعرية؟

أليست أجدر باثارة غضب الجماهير وسخطها من اثارة غضب الجماهير ضد كاتب لم يسمعوا به، لولا الضجة المثارة، ولم يقرأوا له كلمة واحدة؟

أليست مصادرة الحريات العامة في العالم العربي والاسلامي، ومصادرة حق التعبير، واعتماد سياسة الاكراه والقمع والاذلال، وحجب الحقيقة عن المواطن، وتزوير اهدافه وتعطيل ارادته وتشويه وعيه وتخريب قناعاته، وحمله على القبول والاعتقاد بما كان يُكره أو يحمل بالأمس على انكاره ومحاربته... أكبر خطرا وأشد تهديدا لانسانيتنا ولمبادئنا وقيمنا الروحية من أي خطر؟

أليس تشكيك الانسان العربي في قدراته وفي جدارته، وتعميق احساسه بالقصور والدونية والعجز عن مواجهة تحديات العصر، رغم جدارته وقدراته واخلاصه، وتاريخه النضالي وتراثه الحضاري وثرواته الهائلة، هو ما يستحق منا، الشجب والادانة والاستنكار؟

أليس تزايد عدد الفقراء والمعوزين واستغلال عرقهم وجهدهم وتزايد عدد الذين يموتون جوعا أو مرضا، في بلدانهم الغنية بالثروات والموارد، أمام أنظار اثريائهم وأولياء امرهم «المؤمنين»، بينما تُهدر الثروات والموارد والأموال على ازكاء الشهوات «المقدسة» واستبدال السيارات والنساء والقصور... أقبح من أي خطأ فكري؟

أليست تجزئة الوطن العربي وترسيخ تجزئته واستثمار التناقضات الاقليمية والطائفية والعرقية والقبلية والعشائرية والعائلية فيه لتعميق هذه التجزئة وتخليد الكيانات التقسيمية.. هي الخيانة الكبيرة بحق العروبة، وبحق موحد الأمة العربية، وشاحنها بروحه المبدعة مئات السنين؟

أليس تخريب الثقافة، وتحويلها الى لافتات فاقعة اللون، شاحبة الوجه، مطموسة الملامح، خالية من كل طاقة ابداعية وتأثير فعال، أو همّ انساني ومسؤولية اخلاقية.. واخراجها من نسيج الحياة اليومية، وجعلها مجرد تسليات ومناسبات استعراضية ودهاليز للتكسّب، ومآدب لا يُدعى لها سوى الادعياء والاتباع وأنصاف المثقفين وهواة التملق وعشاق الولائم ومحترفي المدائح المبتذلة.. هي الخذلان الحقيقي لتراثنا وحضارتنا، والغدر القبيح بأجيالنا والتهديد الفعلي لوعينا وفكرنا وابداعاتنا؟

أليس تحويل الفكر والثقافة والاعلام الى وسائل وادوات تسلية وإلهاء وتمويه ومدح وتبرير وتسويغ، لأنواع الأخطاء والانحرافات والتنازلات والحماقات التي ترتكب بحق المواطن العربي والاسلامي، هي الفجيعة التي لا تماثلها فجيعة؟

أليس اغتصاب فلسطين والدخول في نفق التنازلات والولوج المتصل، في الحلقات الأكثر ضيقا باتجاه الاستسلام الكامل لأطماع الغزاة ومطالبهم، واذلال الشعب الفلسطيني والتفرج على قتله قتلا منظما، وانتهاج سياسة مصالحة الغزاة، وتطبيع العلاقات معهم، وفتح أكبر واخطر البوابات العربية لغزوهم السياسي والثقافي والاقتصادي والنفسي، وعملية خلط الاعداء بالاخوة والاصدقاء، والخونة بالمخلصين، واعتماد سياسة خداع المواطن وتضليله وتحييده. تجاه قضاياه المصيرية... هي أكبر وأخطر الآيات الشيطانية التي تنزل على شعب او امة؟

وهل معركتنا حقا، مع رشدي وأمثاله... أم مع الذين مسخوا قضايانا وشوهوا أهدافنا وأجهضوا نضالات شعوبنا وأجيالنا، وصادروا الحريات وهدروا الطاقات واستغلوا عرق وجهد الفقراء ليزداد ثراء الأثرياء وفقر الفقراء؟

ثم أليست قراءة الاسلام قراءة متخلفة، أو ممارسته بعقل متخلف متعصب يتجافى مع روح العصر ومتطلبات الحياة؛ وكأنه مجرد طقوس وقشور ومظاهر معزولة عن الحياة وعما ينفع الناس، واستغلاله كأداة قمع بيد الحاكمين، أو اداة تبرير يسوغ تفريطهم وجورهم، أو استخدامه ضد توجهات التقدم والتحرر والتآخي والتعايش القومي والانساني او ضد المساواة والعدالة الاجتماعية، وزرع فتيل التعصب فيه، ومحاولة اعادة قهر المرأة وتعليبها وعزلها في بيتها، بعيدة عن الاسهام في بناء المجتمع والحياة، واعتبارها وعاء للخطيئة والشر والغواية، يجب احكام اغلاقه.. أليس هذا كله، توجها ليس من الاسلام في شيء، بل هو الخطر الكبير الذي يتهدد الاسلام والمسلمين؟

ثم أليس مثل هذه القراءة المتخلفة للاسلام هي التشويه الحقيقي والخذلان الكبير له ولمبادئه وروحيته والأكثر خطراً عليه، من أية دعوة ملحدة يدعو اليها فرد، سواء كان متعمدا او مضللا او حاقدا مأجورا؟

وبعد: هل نحن بحاجة الى قراءة كتاب رشدي، أم اننا أحوج ما نكون الى قراءة ما أثاره هذا الكتاب وما كشف عنه من نيات واغراض وأهداف، هي بعيدة كل البعد عن الكتاب أو عن مسألة شجبه أو الدفاع عنه، لكنها تكشف الكثير؟□

«الآيات الشيطانية» والتراث العقلاني

يوسف الشويري
كاتب من لبنان

■ قرأت مقال عزيز العظمة «بعيداً عن سطوة القول الديني» في العدد السادس عشر من «الناقد» باهتمام بالغ ممزوج بشيء من القلق والدهشة. أما الاهتمام فعائد الى شمولية العرض لعدد من ردود الفعل حول «الآيات الشياطانية» لسلمان رشدي، والموقف العربي والاسلامي منها. ونبع القلق المشوب بالدهشة من تناول هذه الردود وكأنها تعبيرات «صافية» عن موقف فكري «مشوش»، ثم الاكتفاء بتسجيل هذا التشويش كانحراف بالعقل عن جادة الصواب، او تطاول على البحث العلمي في معالجة التراث.

ولا شك ان الذين أدلوا بدلوهم من المثقفين العرب، أو على الأقل الذين يقرأون ويكتبون، عبروا عن وضع عام يتسم بالرضوخ الواضح او المضمر لخطاب اسلاموي انتشرت أطره النظرية ومنطلقاته العقائدية منذ عقدين من الزمن، وابتلعت في انتشارها بعض المدارس الفكرية التي شب عليها جيلنا العربي التقدمي او القومي. ومن هنا، مثلا، انكفأت الى الوراء التيارات العلمانية البحتة، وأخذ اصحابها يتلعثمون ويلوكون مفاهيمهم تحت ستار عناوين فضفاضة، قائلة عن نفسها انها تتكلم عن «الحداثة» أو «العصرية»، او ما شاكل كل من ألفاظ. وهي عملية نلحظها في المجلات الثقافية الجديدة التي تصدر في العالم العربي او المهجر، وأدى هذا المنطق الوجل الى الدخول في نقاش فات وقته ومضى زمنه حول مسائل «البعد الانساني للتراث» أو «الاسلام الحضاري» مقابل «الاسلام الهمجي»، او «التاريخ الحي» في مواجهة «الارث الجامد».

وأيا كانت الراية التي ينضوي تحتها هذا الجدل السجالي والمتأخر فهي لا ترفرف الا فوق التلال اياها التي احتلها الاسلامويون وامموا منعرجاتها ومنحدراتها. ولذلك جاءت ردة الفعل ازاء «الآيات الشيطانية» تعبيراً أميناً عن هذه الموجة في ارتدادها البطيء نحو آفاق ارتادها سابقا محمد عبده، وطه حسين، وعلي عبد الرازق.

وتقودنا هذه الأسماء الى النقطة الثانية المتعلقة بالقلق حول السجال الذي خاضه عزيز العظمة، وفي أصعب الظروف وأدقها، ضد مجموعات تبرأت من سلمان رشدي، أو طالبت بمنع كتابه، أو أيّدت فتوى قتلة كمرتد عن دينه. والسؤال الذي يتبادر الى الذهن هو التالي: ما معنى اشهار سيف العقل والديمقراطية في وجه الاسلامويين، أو أصحاب خط «الحداثة» والمصابين بالذعر الفكري؟ لا بل هل يجوز ان ندعو الى تحكيم ماهية مجردة مثل «العقلانية» في مسألة سياسية - اجتماعية تمتشق رماحها الثقافية كوسيلة ملائمة للتعبير عن صراع

يمتد حتى أحشاء السلطة الحاكمة ومواقع القرار وحاكمية المجتمعات؟ ثم ما هي «الديمقراطية» التي تهبط كمساعد أمين لمعسكر «العقلانية» امام جحافل من المفاهيم تتمركز في مواقع القتال الجهادي، ذلك القتال الذي يلمح الجنة في كل خطوة يخطوها نحو الهدف النهائي؟ وتغدو المسألة من هذه الزاوية أبعد مدى من حوار حول التراث وأحقية تمثيله؛ اذ ليس التراث جمهورا من الناس ينتظر من ينطق باسمه ويبلور مطالبه في معركة انتخابية ذات برامج واغراءات دعائية معينة.

ان المباراة التي يستعد لخوضها أكثر من فريق، وفي ملاعب فهم التراث وتفسيره، هي عملية خاسرة وغير مجدية قد تصلح للترويح عن النفس لولا انعدام براءتها. ولقد جربها كثيرون سابقا وباؤوا بالفشل الذريع رغم اكتظاظ القاعات واقبال منقطع النظير. وثمة موقفان يتعانقان في هذا المجال: أولا، موقف التحليل الاجتماعي الذي يحاول فهم ردة فعل ثقافية معينة عبر دراسة خصائصها ضمن التكون التاريخي والاقتصادي والسياسي لمجتمع معين. وثانيا، الموقف الفلسفي او النظري الحاسم الذي لا تردد في تحديد مفاهيمه والمنطق المنبت في خطابه العام بغض النظر عن هموم التمثيل التراثي ونضوحه بأجواء الحملات الانتخابية.

ولم تكن الحملة ضد كتاب سلمان رشدي في سياقها الاجتماعي المعني سوى التعبير عن شعور عام نشأ في الخلايا الداخلية لفئات عريضة تعيش في أزمة تخترق حياتهم بكل جوانبها وأبعادها. والتحدي الذي يواجه الدارس هو تفسير هذه الأزمة العامة التي تقيم او تسمح بنشوء ردات فعل هستيرية ضد كتاب يشير من قريب او بعيد الى سيرة النبي محمد والصحابة، وبداية نشوء الدولة الاسلامية. ويفتح هذا التحدي التفسيري الباب أمام حوار حاد أو هادىء، وبمعزل عن آلهة العقلانية التي عبدها جيل كامل في القرن التاسع عشر والنصف الثاني من القرن العشرين، مؤدية في النهاية الى طريق مسدود. فالذين يرفعون «عقوبة الاعدام» كتهديد مباشر في وجه كاتب حلق به خياله في عالم رمزي يتأرجح باستمرار بين التاريخ الاسلامي، والتقمص الهندوكي، وفلسفة الشك الغربية، هم أيضا يسبحون في عالم ابتدعوه في لحظة خلاقة اشتط بها الواقع خارج اطار الاساليب العُرفية المتمحورة حول مقارعة الكلمة بالكلمة والحجة بالحجة. ولا يستطيع العقل ازاء كل ذلك اختراق الغبار الكثيف الذي تثيره المعارك الكلامية حول التراث. هنا وهناك تلوح غفلة اعتباطية ترفض وضع الاصبع حول أسباب الانضمام الى هذا الصف أو ذاك، وأسس اختيار هذا الكتاب بالذات ليصب عليه «الجهاديون» جام غضبهم. فنحن أمام ظاهرة تستخدم في جهادها المتعدد الجبهات العقل وادواته، وأساليب البحث العلمي ومراجعه وهوامشه، وتعلن رأياً نابعا من الماम بالعلم والحداثة. فالعقل والعلم يخدمان وخدما «الهمجية» تماما مثل مساهماتهما في انماء حضارة الديمقراطية.

أما الموقف الفلسفي الحاسم فهو الذي يرفض ان يدغدغ أحلام الناس بجوانب تراثية مشرقة مقابل زوايا قاتمة، ويغرق في تفاصيل الفهم الحضاري او الهمجي للتراث او التاريخ. ولقد قضى المفكر الايراني علي شريعتي سحابة عمره يحاول ان يضفي على «ملحمة سيدنا ابراهيم» صفات حديثة من الألق الانساني والايثار الخلّاق، ويعيد تأويل الاشكال التراثية، كما سماها، لكي يصب فيها مضامين جديدة. وهكذا ألبس الصراع الطبقي والعمل الوطني، ودور المثقفين الطليعي، الى جانب مفاهيم ماركسية وسوسيولجية عديدة لا مجال الى حصرها هنا، رداء اسلاميا لا تشوبه شائبة. وكان قد سبقه في القرن التاسع عشر «العثمانيون الجدد» بتنميق المفاهيم الليبرالية وعصر الأنوار بوشاح فقهي يبعث «البيعة»، و«الاجماع» و«الشورى» و«القياس» بعثاً تراثياً أميناً. وجاء بعد علي شريعتي مباشرة وعلى نحو منطقي آية الله الخميني، وبرز عقب نشاط «العثمانيين الجدد» السلطان عبد الحميد خليفة المسلمين وكاتم افواه عباد الرحمن المؤمنين.

لا معنى، اذن، لهذه التلفيقات الكلامية التي تقترب من التراث باسلوب متلعثم او غير متناسق، فتؤدي في نهاية المطاف الى انتصاره الحتمي، وان بأشكال ومضامين هي الأخرى تلفيقات كلامية لا علاقة لها بعالم ولّى ولن يعود. والنتيجة التي تفرض نفسها هنا هي اما الوقوف خارج التراث وقوفا ماثلا للعيان لا لبس فيه، وإما الاستمرار في العمل داخل اطره سواء لاحيائه او نسفه.

وتزداد هذه المسألة الحاحا في هذا الوقت بالذات حيث هجم التراثيون وتحصنوا في بعض المواقع المتقدمة، وتقهقر بعض العلمانيين المثقفين، وأخذوا يندبون زمن طه حسين او محمد عبده. وكلا المعسكرين يعيشان في هم تراثي ورثوه ولم يكن مغزاه يخاطبهم بود او جفاء.

اننا نعيش في مرحلة تاريخية جديدة تفرض معالجة طازجة لا تمس في منحاها العام الا جانبا ثانويا شكل في عصر النهضة الاولى والثانية مادة حوار عارم. ولا بد من القول في النهاية ان مؤسسات الدولة الحديثة التي ينتمي مواطنوها الى الدين الاسلامي هي أشد تناسقا وانسجاما في ممارستها العملية ازاء الظاهرة الاسلاموية من أولئك المثقفين الذين هاجروا اليها أو هجروها. □

شعر يطعن الشعر

ياسر اسكيف
شاعر من سورية

■ ما دامت العلة قائمة فالبحث عن الأسباب أمر لا جدال في شرعيته.

ما هو الشعر؟! سؤال محير حقاً. ومبعث الحيرة ان الكثير مما يتمتع بالمواصفات والبنى التقليدية التي للشعر، لا يفعل في النفس فعله المرجو أو المتوقع. فكم من الشعر يجعلنا نعترض على شبه الاجماع، ويدفعنا للبحث مُكْتنفين بشعور غامض عن معنى آخر للشعر يفترق عن الشائع والمتعارف عليه. فمع أن المفاهيم الجمالية للشعر، التي فرضتها حركة التجديد في الشعر العربي الحديث منذ السياب وحتى اليوم قد أسست وعياً جمالياً مختلفاً لدى عدد كبير من المتلقين، فإن بعض الشعراء، ومنهم من اعتبر مدرسة شعرية بحد ذاته، يصدمنا بممارسة تعيدنا أربعين أو خمسين عاما الى الوراء، وكأن ما أنجز خلال تلك الفترة لا يعدو ان يكون سراباً، حينما يكتب شعرا لا يقربه من الشعر غير الايقاع. فالشفافية والتكثيف والابتكار والبوح مفقودة جميعاً، ولا شيء غير القول الموقع الذي لا يقدم جديدا على أي صعيد:

«هل أصبحت انجلترا؟/ تمشي على الرصيف بالخف والعقال/ وتكتب الخط من اليمين للشمال؟؟/ سبحان مغير الأحوال!!»

ما علاقة الشعر بقول كهذا؟! وهل يمكن في حال من الأحوال أن نقارنه ببدايات شعراء الحداثة ومنهم قائله ذاته؟! اطلاقا، فقصيدة «أبو جهل.. يشتري - فليت ستريت» تؤكد ان بعض الشعراء العرب يبقون أسرى الأزمة الحضارية التي يتعرضون لها بالتحليل والنقد كونهم يستخدمون ادواتها الثقافية والمعرفية وقيمها الاخلاقية والجمالية. فالمباشرة والخطابية والتسطيح ليست إلا مشانق للشعر ولما يريد أن يقوله ايضا، لأنها عاجزة عن تنمية القيم الجمالية الانسانية الجديدة التي بدأت تتأسس لدى المتلقي، وبالتالي تساهم في تكريس قيم جمالية بات تجاوزها أمراً ضرورياً وملحاً لأنها جزء من ايديولوجيا الطبقات المسيطرة التي تحاول قتل كل ما هو انساني عند المواطن العربي.

فهذه القصيدة لا تدهش حينما تقول، أو حينما تنشيء علاقاتها وتراكيبها، حتى على صعيد اللغة يبدو الاستخدام تقليدياً باهتاً من دون اضاءة واحدة، وكأن الشاعر غائب عن خصوصية اللغة المستخدمة في الشعر:

«عنترة.../ يبحث طول الليل عن رومية/ بيضاء كالزبده../ أو مليسة الفخذين كالهلال../ يأكلها كبيضة مسلوقة../ من غير ملح - في مدى دقيقة - ويرفع السروال».

ولا أعتقد ان بقية المقاطع تختلف عن هذا المقطع بابتعادها عن روح الشعر وخصوصيته:

«يعطي طويل العمر.. للصحافة المرتزقهْ/ مجموعة من الظروف المغلقه../ وبعدها../ ينفجر النباح.. والشتائم المنسَّقهْ»

أية لغة هذه وأي ابتكار؟! أين المدهش والمفاجيء في الاستخدام المغاير للغة الحديث اليومي؟! أين نصف قرن من كفاح الشعر الحديث - والشاعر من المكافحين البارزين في هذا المضمار! - كي يثبت ذاته خارج مصادرات الأصوليين والسلفيين المتحجرة.

اخيرا يمكن القول: لو أن الشاعر نزار قباني قد طرح ما أراد طرحه عن طريق مقالة أو خاطرة لكان أفضل بألف مرة، لمكانته كشاعر كبير وصاحب مدرسة متميزة في الشعر العربي، وللشعر العربي الحديث ذاته، الذي ظلم بفداحة على يدي أحد فرسانه □



نزار قباني بين قصيدتين

عامـــر الديــك
كاتب من سورية

■ الحديث عن نزار حديث طويل يمتد على مسيرته الشعرية الطويلة والغنية والمبدعة، نزار الذي حمل على عاتقه مشاكل هذا المجتمع بكل ما يحتويه، وراح يرسم لنا صورا رائعة في صدقها وفنيتها عن هذا الواقع.

والحديث عن هذا الشاعر حديث لا يخلو من الخطر والمغامرة ايجابا كان أم سلباً، فلا بد قبل الدخول الى محرابه من أن نمتلك قليلا من الحنكة والتروي والحذر.

والوقفة هذه ستكون ضمن اطار القصيدة السياسية عند نزار، هذه القصيدة التي رسم من خلالها نزار واقعنا العربي بشفافية رائعة وواقعية صادقة. وهذا يدل على ارتباطه بالواقع وتفاعله معه وامتداده في جذوره والتعمق في أبعاده. ويعتبر نزار خبيرا في معالجة المشاكل والقضايا العربية، فتارة يضع يده على الجرح ويصف العلاج. وتارة يترك العلاج للجماهير، وهي تقرر ذلك.

ولن يدور الحديث على مسيرة نزار السياسية الطويلة بل سيقتصر الحديث على قصيدتين أحسست بينهما تقاربا بالطرح والموضوع والمعالجة والصياغة الفنية والاسلوب، وستتم القراءة على مستويين:

١ـ على صعيد الأسلوب الفني.

٢ـ على صعيد المضمون الفكري والمعالجة.

وطبعا سنورد أمثلة على ما نطرح من القصيدتين. أما القصيدة الأولى هي «السيرة الذاتية لسياف عربي» المكتوبة في جنيف بتاريخ ١٩٨٧/٦/١، والصادرة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، والقصيدة الثانية هي «أبو جهل يشتري فليت ستريت» المنشورة في العدد العاشر من (الناقد) وتاريخ الكتابة ١٩٨٩/١/١٠.

وأرجو أن يسمح لي أستاذي الكريم نزار أن أكون قاسيا بعض الشيء، وأن أتناول العمل الفني الابداعي متناسياً الاسم الكبير، ومخالفا ما اعتاده الكثيرون من قراءة الأعمال الشعرية مقترنة بأسماء أصحابها، فيتأثر نقدهم بذلك الاسم كبيراً كان أو صغيراً. ومن هذا المنطلق لن أكون قارئا مثلهم بل سأضع اسم نزار جانبا، وأقف عند قصيدتيه وقفة تذوقية، وأحكم عليهما من خلال الذوق الشخصي. والدافع وراء ذلك هو حبي الكبير الذي أكنه لهذا الشاعر، وأنا المتابع لمسيرته الشعرية الجديدة عبر الدوريات العربية، وأنا ممن يتعطشون الى سماع أي كلام لنزار لأنني أحس أن نزارا عندما يتكلم كلاما عاديا لا بد من أن يحمل بعداً وعمقاً يختلفان عن كلام الآخرين، وألفتُ وألفَ الجميع نزاراً شاعراً مبدعاً يبحث عن الجديد، ويبحث عن التميز، ولا يريد أن يكرر نفسه وذاته على صعيد المعاني والألفاظ والصور. وقد قال مرة في أحد اللقاءات التلفزيونية إن قصائده تصل الى كل الناس، وتُعرف قصيدته مجرد قراءتها وان لم يكن اسمه موجوداً. نعم هذا ما يحدث دائما فقد أصبح لنزار لغته الخاصة وأسلوبه الخاص وطريقة تعبيره المميزة وأصبح صوتا له تفرده بين الأصوات الشعرية العربية وألفناه يحول الكلام العادي الى شعر جميل يدخل قلوب الجماهير ويقوم بدوره البناء. وهذا دور أساسي في الشعر وخاصة في مثل هذه المرحلة التي يمر بها وطننا العربي، هذه المرحلة التي تمتاز بالركود واللاوعي وسيطرة العلاقات غير الطبيعية في المجالات الحياتية كافة. ضمن هذا الاطار كان نزار يرفع صوته، فيسمع الوطن العربي من الماء الى الماء، ولكن لم نألف من نزار ان يحوّل لنا الشعر الى كلام عادي وبيان سياسي

١. على صعيد الصياغة الفنية:

قصيدة «السيرة الذاتية لسياف عربي» كانت أنضج، ويكمن نزار خلف كل كلمة من كلماتها. إنها صورة صادقة عن تلك الأنظمة العربية، ذات نظرة ثاقبة في الواقع العربي السياسي الذي يحيط بالجماهير الكادحة، نقلَ لنا الواقع بشكل تفصيلي تحليلي، وبعمق ألفنا نزارا عليه. أما ما أثارني هو عندما قرأت قصيدة «أبو جهل يشتري فليت ستريت» ووجدت ذلك التقارب على أكثر من مستوى، وداخل نفسي الأسى، وقلت: لماذا يا نزار تكرر نفسك بقصيدتين من دون أي اضافة كأنك تعيد كتابة القصيدة مرة ثانية ولكن بفنية أقل. ولنر الأمثلة من القصيدتين. يقول نزار في قصيدة «السيرة الذاتية..»:

أيها الناس اشتروا لي صحفا تكتب عني
انها معروضة مثل البغايا في الشوارع

ويقول في قصيدة «أبو جهل..»:

جرائد
تنتظر الزبون في ناصية الشارع
كالبغايا

ويقول في السيرة الذاتية:

اشتروا لي شعراء يتغنون بحسني
واجعلوني نجم كل الأغلفة

ويقول في «أبو جهل»:

للواحد الأوحد في عليائه
تزدان كل الأغلفة

طبعا ان المتبصر في هذه الأمثلة يجد التقارب واضحا، ويجد التكرار في اللفظ والصورة والفارق في الصياغة الفنية الى جانب الجمل التي مللنا سماعها، ولا تنتمي الى الشعر بقدر ما تنتمي الى البيانات السياسية والخطب الحماسية. والأمثلة كثيرة في قصيدته الأخيرة:

هل سقط الكبار من كتابنا

*

جئنا لأوروبا
لكي نشرب من منابع الحضارة

*

ويزحف الفكر الوصولي على جبينه

*

وسأترك الحكم للقاريء من خلال ما قدمت من أمثلة.

٢. الموقف الفكري:

في قصيدة «السيرة الذاتية» رؤية عميقة للواقع العربي. وذلك عندما قدم لنا مقدمات منطقية لما يحدث على أرض الواقع يقول:

انهم قد علموني أن أرى نفسي الها
وأرى الشعب من الشرفة رملا

وتأتي النتيجة المنطقية لأحوال السلطات في الوطن العربي:

فاعذروني ان تحولت لهولاكو جديد
أنا لم أقتل لوجه القتل يوما
انما أقتلكم كي أتسلى

أما في قصيدته الأخيرة فنجد ان الرؤية أقل عمقا على ما هي عليه في الأولى. وذلك عندما يقبل بكل شيء في سبيل أن تظل الثقافة، ولكن أية ثقافة تلك التي تنمو تحت ظلال الظلم والاستبداد. فعندما ينتفي الشرط الأساسي لوجود الثقافة تنتفي الثقافة ذاتها ولن يكون لها أي دور في التغير الذي تطمح اليه الجماهير العربية. يقول:

لسنا نريد أي شيء منك
فانكح جواريك كما تريد
واذبح رعاياك كما تريد
وحاصر الأمة بالنار وبالحديد
لا أحد يريد منك ملكك السعيد
لا أحد يريد أن يسرق منك جبة الخلافة
فاشرب نبيذ النفط عن آخره
واترك لنا الثقافة

فمن يتنازل كل هذه التنازلات لا تنتفي ثقافته فقط بل ينتفي وجوده الانساني □

«الكاتو» الشعري

وفاء الخشن
كاتبة من سورية

■ لقد طالعتني القصيدة الجميلة للشاعر نزار قباني «أبو جهل يشتري (فليت ستريت)» في بداية العدد العاشر من «الناقد». وأود قبل ان يبلغ شاعرنا العظيم بأهداف سياسته الشعرية للقراء العرب، على انه ما زال مواطنا عربيا وليس من «سويسرا او السويد او من دولة بنغلاديش»، وعلى اعتبار انه نكر على البدو تسربهم الى قصر بنكنغهام»، وبنو تغلب الى «سوهو»، ولأنه استنكر على عنترة رفع سرواله، ولأنه يرى ان الكبار من كتابنا سقطوا في بورصة الريال. وأن البترول يتحكم في صحافتنا، ولأنه يقول انه هرب من سياط القهر والقمع، وان اليساريين من كتابنا تركوا لندن وقرروا ركب الجمال، ثم بالنتيجة طالب ان تترك الثقافة له ولأمثاله ليكون طائر الفينيق الذي ينهض بها من الرمال.

أمام قائمة المطاليب والانتقادات التي وجهها الشاعر عبر «الناقد»، والتي يستغفل فيها القارىء الفارغ او الموهوب عبر قناة العاطفة، بغية استثارته والسيطرة عليه، هذا القارىء الذي كان وما زال السبب في انتشار العروض السيئة للقصيدة. لا أقصد أن أقول هنا ان نزاراً لا يتمتع بشعرية أو شاعرية. أريد فقط ان أقول انه يجب ان نكشف للقارىء البسيط تلك الاشكالية القائمة ما بين أشعار نزار قباني وما يريده منها، وبين السلوك العام لهذا الشاعر، على اعتبار ان عمل الفنان والشاعر والكاتب يجب ان يكون صورة لذاته.

لذلك أتساءل لماذا يرى نزار دوما انه المثقف الثوري الوحيد الذي تنتظر بشرية العرب القيامة على يديه، وهو لم يتحمل في يوم من الأيام ثقل الواجبات الماركسية اوالقومية الا فيما ندر او فضائل المدينة الافلاطونية.

لقد كان يعصر يومه بجميع الثواني من أجل صناعة «الكاتو» الشعري لاطعام البشر، مضافا اليه ماريجوانا «الشبق الجنسي» لاستكمال وجبة الغذاء الفكري، تلافيا للنقص في التغذية، فهو على مدى أكثر من نصف قرن افتتح أول نوفوتيه على الخريطة العربية لبيع الدانتيل والشامبو والعطور والسوتيانات وطلاء الأظافر، والبوستيجات ومطريات الجلد والفراء والفساتين والأحذية المصنوعة من جلود التماسيح والأفاعي والذئاب والتنانير. كل هذا كان عالم نزار ذلك المانشيت العريض والبارز في الحياة النسوية العربية، مضافا اليها بعضا من حالات الرجال الذين لبى لهم نزار في أشعاره الشطر الأعظم من نزعاتهم وقصورهم المرضي، هذا ما فعله نزار من أجل المرأة العربية وانه وان كان سلطويا او مازوخيا تجاه المرأة، فانني اعتقد ان نزاراً الذي يتمتع بالحرية الكاملة للسفر والنوم والاستراحة والقول، على مدار نصف قرن كان وما زال يطمح الى بلوغ اباحية سياسية تراثية، أكثر مما حققته له اباحيته الاجتماعية.

فنزار لم يعتد على المرأة فحسب وانما على الأمة كلياً، ودون الحساب لشيء ما عدا نزعة الطعن السافر والكامل لليسار واليمين والوسط معا.

انه في معظم حالاته يستعمل لغة البصق رشا وفي كل الاتجاهات. ومع ذلك لم يقيد أحد حرية تعبيره. لم نسمع يوما بانتزاع جواز سفره او دخوله سجناً عربياً أو ان الدرك قد قلمت أظافره.

لم «تجعلك» الأمطار ياقة من ياقاته جراء التشرد والنوم على الأرصفة كما حدث لكثير من أدبائنا. ان ما ذكرته ليس قائمة مطاليب مني وإنما قائمة شكوى من الشاعر.

حين كتب نزار ديوانه «قصائد مغضوب عليها» حول فيه العرب الى لصوص وقطاع طرق، وارهابيين وحثالة من حثالات الجنس البشري على سطح الأرض، لم يعجبه فيه تاريخنا ولا جغرافيتنا التي لم تعد تعني له غير تلك الزريبة التي يموت فيها كل شيء ويختلط الاجرامي والمقدس، الجميل والتافه، الخصب واليباب. هكذا كان قاموسه واضافاته في كتابه «قصائد مغضوب عليها». هذا الكتاب الذي يجسد النزعة العدوانية ليس ضد الحكومات فحسب، وانما ضد بشرية هذه الأمة ورعاعها، ممن لا ينتمون الى عالم الكريستال او العطور أو المخمل او الوسائد المشغولة من ريش النساء.

الاشكالية الأخرى في هذا المشهد القباني تبرز من خلال تسلقه على جذوع وقامات الموضوعات السياسية والوطنية والقومية الكبرى، فهو يدخل الى الحدث وينتصر له الا انه في اللحظة ذاتها وأثناء التفافه حول هذا الحدث الساخن، أو ذاك، سرعان ما يحوله الى صورة للطرب الشعري الذي يأخذ العرب والعروبة، والحدث ذاته الى حالة من القذف والسخرية والاهانة للتراث والوجود العربي. وكم حدث هذا الاستغلال القباني لحرب ٦٧ برحيل الرئيس جمال عبد الناصر، وانتهاء بالعمليات الاستشهادية في الجنوب اللبناني.

انه يناور في الحدث السلبي والايجابي معا، ولكنها مناورة من يدخل اليه، لا بهدف النهوض به بل بهدف انتاج جملة من الشتائم التي تنسجم مع طراز الحدث.

الاشكالية المتكررة التي يطرحها القباني، انه يمنن الأمة العربية قاطبة بأنه يكتب شعرا لا تستحقه، وبأنه المثقف الوحيد، ويتوجب تقديم النذور له والصلاة، وبأنه يرهق نفسه كثيرا على عمل القصائد التي تضطر النساء الى اخفائها تحت الوسائد، والرجال الى تهريبها كالمخدرات، والقطط والديكة الى جعلها الوصفة الطبية الرسمية للحب في عالم الحيوان، هذه الاشكالية هي اشكاليته نفسها مع دول النفط.

لا أود هنا التعرض لخصوصيات عائلية لفضح هذه الاشكالية، ولكني أحب ان أطرح العلاقة بين النص وكاتبه.. وبما ان نزاراً دوما يعري، فعليه ان يستعد لحفلات التعرية.

لماذا يشتم نزار النفط وسلاطينه في حين عاش فترات طويلة على بركاته واستحم بعطوره وسكن فيلاته؟

انه أكثر الشعراء العرب سبا للسلطان وقمعه. ومع ذلك هو أولهم قربا منه والأندر ضرراً من قمعه. فهو ولأكثر من ربع قرن من الزمن حمل حقيبة السلطان الدبلوماسية، وتجول في بلدان العالم سفيرا له، ينطق بلغته، ويمهر المعاهدات بختمه، ويجلس الى موائده. لن استرسل في التفاصيل حتى لا أخوض في مسائل خصوصية.

كما أنني لست مختصة في استعراض أمجاد الشعراء، ولكني أتمنى على نزار وبعد ان اعتبر حاتم الطائي نصابا، والعرب صندوق نفايات أو مغطسا للجريمة، والمباحث والشرطة والبوليس والسلاطين والقضاة قد أكلوا وشبعوا من لحمه ودمه، ان يعقد مؤتمرا صحفيا متلفزا، كي يرى الناس آثار جراح سيوف السلطان على جلده، وكم من أعقاب سجائر السلطان قد أطفئت على جلده، أيضا ونريده ان يطلع الرأي العالمي على فداحة خسائره التي فقدها بسبب النفط.

انه دوما يصرح بأن كل النقاد الذين درسوا شعره، تنفسوا منه رائحة ياسمين دمشق ووردها الجوري. عجباً كيف لم يشتموا رائحة إبط السلطان في القصيدة التي تغزل فيه وأين رآه؟؛ يااللهول!!

ومع ذلك وبعد جملة الشتائم المنمقة للعرب والعروبة فقد كان منذ أشهر في دمشق وأقام أمسية شعرية كانت فيها الدعوة خاسة. ولا أدري لماذا الدعوة خاصة، ما دام يمثل صوت الملايين من العرب كما يؤكد في معظم لقاءاته الشعرية؟ أو لم يكن من حق الرعاع أمثالنا ان يسمعوا أو يروا كيف تنبت له أصابع جديدة في دمشق وكيف ينبت له فم جديد فوق فمه، كما صرح لجريدة «البعث» في اللقاء الذي أجراه معه الأخوان (مشوح ـ الكسان)؟ هذا بغض النظر عن ان ذلك التعبير مأخوذ عن ديوان الشاعر «محمد الماغوط» «الفرح ليس مهنتي».

كما صرح للجريدة نفسها بأنه لا يؤمن بنشر الغسيل العاطفي على حبال الشهرة، قال: «أنا لست مارلين مونرو ولا صوفيا لورين، ولا مايكل جاكسون»، وهل يختلف في قصائده التي أشبع فيها العرب شتما وسبابا عن مايكل جاكسون» الذي صرح ذات يوم قائلا: لو كنت أعلم ان العرب يستمعون لغنائي لما غنيت أبدا؟

لقد قال في أثناء زيارته لدمشق بأنه مع الأسئلة التي تشعل النار وبأنه لا يؤمن بحرب النظارات او التلفونات مع النساء فهو اذن يحب المواجهة بالسلاح الأبيض. ومع ذلك فأنا لا أعتقد الآن أنني اسن أسلحتي لافتراسه لأن المعارك الأدبية تظل معارك سلمية. وبما ان نزاراً لم يعقد ندوة صحفية خاصة للمواجهة او مؤتمرا او محاضرة فإنني أطالب بأن تفتح لنا نافذة عبر «الناقد» كما فتحت له.

فهل نتمكن ان نجد ولو حيزا ضيقا في رياضها النجيبة لتتفتح بها براعمنا الفتية ولتتمكن طيورنا الصغيرة ان تحلق دون ان يكون الاصرار قائما على قتل الهواء؟ □

رياض نجيب الريس

«كباريه» الأدب و«أرتيستات» الثقافة

■ منذ أشهر و«الناقد» تكرر في أعدادها بياناً موجهاً الى كتّابها، تذكّر فيه بأمور اعتبرتها آنذاك «صغيرة» منها مفهومها للصحافة الثقافية وشروطها للنشر، وتقاليدها في الكتابة، وطريقتها في التعامل مع النصوص، ومقاييسها في التحرير وموقفها من السرقات الأدبية، على أمل ان يلتزم الكتّاب بها، داعية الى تفهم الكاتب وسعة صدر القارىء.

و«الناقد» تود اليوم ان تفتح أوراقا معينة من ملف العلاقة بينها وبين بعض كتّابها. وقد كان من الممكن لـ «الناقد» ان تتعاطى مباشرة مع هؤلاء الكتّاب المعنيين، لولا اعتقادها ان من واجب الأمانة للقارىء الذي ساندها وللكاتب الذي أيدها ان يطّلع عليها ويتخذ موقفا منها. وقد كان بود «الناقد» ايضا ان لا تتصدى لفتح هذا الملف باعتباره من الأمور «الصغيرة» أيضا. هذا التصدي الذي ترددتُ طويلا في الدخول فيه، حرصا على ان لا تفقد المجلة كاتباً واحداً أو قارئاً واحداً أو صديقاً واحداً. وقد زاد من ترددها ادراكها ان موضوعا كهذا لا يغني الحياة الأدبية ولا يقدم او يؤخر في مجرى الثقافة العربية، ولا يطرح افكارا جديدة على الساحة الفكرية، لكن قناعتها بضرورة المصارحة التامة والعلنية قد حسمت الأمر لصالح منع قيام «نفاق مشترك» بين المجلة من جهة وكتّابها وقرائها من جهة ثانية. وبالتالي تقويل ما لا يقوّل.

منذ ان صدرت «الناقد» وهي تعرف مدى الحساسية المفرطة التي يتمتع بها معظم الأدباء، ومدى الغرور الذي يسطر على بعضهم، ومدى «المحبة» التي لا تجمع بين معظمهم، ومدى الحسد الذي يقوّمون به نتاج بعضهم البعض. لكن «الناقد» كانت وما زالت وستظل تسعى للجمع على صفحاتها مَنْ لم يعد أحد قادرا على جمعهم وفي مجلة واحدة. وقد كانت تدرك انها مجلة تتعامل مع ادباء بشر، كل واحد فيهم يعتبر نفسه نصف اله، وان ليس من مهمتها نشر المحبة بين الأدباء والدعوة الى مكارم الاخلاق بين الكتّاب، ولا هي طرف في الخلافات الأدبية بين الكتّاب، ولا هي وريثة خصومات او صداقات أحد.

عند الإعداد لصدور «الناقد» جرى نقاش طويل بين أسرة تحريرها عما اذا كان على «الناقد» ان تدفع مكافآت مالية لقاء ما ينشر فيها. وانقسم النقاش الى رأيين: رأي يقول ان على «الناقد» ان لا تبدأ هذا التقليد فلا تغري الكاتب بواسطة المال، وانها بامكاناتها المالية المحدودة لا تستطيع ان تنافس ما تدفعه مطبوعات عربية اخرى تصدرها وزرات وحكومات ومؤسسات مدعومة. وبالتالي فان مَنْ سيتقدم للكتابة في «الناقد» لن يكون الاغراء هو المكافأة المالية، بل المساحة الشاسعة من الحرية التي لا توفرها مطبوعة اخرى في الوطن العربي، وان استقلاليتها المطلقة هي الثمن الحقيقي الذي سيتقاضاه الكاتب. ورأي آخر يقول ان على الكاتب الذي تنشر له «الناقد» ان يتقاضى مكافأة مالية لقاء جهده الابداعي، مهما كانت قيمة هذه المكافأة، مع العلم، سلفا، بأن «الناقد» لا تستطيع ان تدخل في منافسة مالية مع غيرها من المطبوعات العربية. وكان هذا الرأي يصر على ان جزءاً من كرامة الكاتب هو شعوره بأن هناك تعويضا ماديا لقاء عمله مهما كان ضئيلا في نظره، وان على «الناقد» ان تتحمل هذا العبء المالي الاضافي كجزء من نفقاتها.

وانتصر الرأي الثاني، واعتبرت «الناقد» ان المكافأة التي تدفعها للكاتب ما هي الا قيمة رمزية، تشكل ثمنا للورق والحبر والبريد وعلبة السكاير التي تكلّفها، لا قيمةً لجهده الابداعي الذي لا يمكن لأي مجلة ان تضع رقما الى جانبه. ووضعنا سلما لهذه المكافآت، بموجب الأعراف الصحافية التقليدية، ساوينا فيها بين الادباء اجمعين، بغض النظر عن شهرتهم، ومنعا لأية حساسية، وانطلاقا من قناعتنا بأن كل من يكتب في «الناقد» يتساوى في القدر والقيمة.

وبنينا سلم المكافآت على الأسس التالية: المقال الرئيسي ١٠٠ دولار اميركي. القصة ٧٥ دولار اميركي. القصيدة ٥٠ دولار اميركي. التعليق او المقال القصير ٥٠ دولار اميركي. وحولنا هذه الأرقام الى جنيهات استرلينية للكتّاب المقيمين في بريطانيا تحديدا. وكانت هذه وما زالت أقصى قدرات «الناقد» المالية.

ومع مرور الوقت، اكتشفنا بفرحة كبيرة، ان سلم مكافآت «الناقد» لا يختلف كثيرا، بل يكاد يوازي، ما تدفعه مطبوعات الاعلام الحكومي من رسمية وغير رسمية، ويفوق كثيرا ما تدفعه الصحف المحلية في كل بلد عربي. وفرحنا اكثر عندما رفض عدد من كتّاب «الناقد» تقاضي أية مكافأة عن اسهاماتهم، محولين هذه المكافأة الى اشتراك في «الناقد». وكان هذا موقفا تعتز به «الناقد» وتقدره كل التقدير.

وفوجئنا، بمرور الوقت، أيضاً، ان عددا من الأدباء قد اكتشفوا ان هذه المكافأة «الزهيدة» لا تليق بأدبهم وعبقريتهم فأعادوها احتجاجا، ثم أعيدت اليهم فقبلوها. ثم اخذ بعضهم يروج أمام زملائه من الكتّاب الأخرين انهم يتقاضون من «الناقد» اضعاف ما يتقاضونه فعلاً. حتى شطّ ببعضهم الخيال الى درجة إلقاء أرقام جذافاً لا تدفعها أية مجلة أو صحيفة، فما بالك «الناقد». وأحدث هذا الوضع بلبلة في صفوف عدد من الكتّاب، وانتشر الهمس، فازدادت رسائل الاحتجاج والعتب والحرد.

و«الناقد» لا تريد ان تتوقف طويلا عند عقلية «الأرتيست» التي تتحكم بعدد من الأدباء، بقدر ما تريد ان تعيد رسم حدود التعامل مع كتابها بعد تجربة عمرها أربع سنوات في دار النشر وحوالي سنتين في المجلة. هذه التجربة التي تصر على ان المكافأة هي حق من حقوق الكاتب، وان «الناقد» لا تملك القدرة على زيادتها، ولا تنوي التوقف عن تسديدها لأنها تؤمن من غير جدل بأن من حق كل كاتب ان يتقاضى أجراً عن جهده. وقيمة هذا الجهد بالنسبة الى «الناقد» ليس الرقم الذي يتقاضاه، بل المبدأ الذي ينص على ان الأجر حق من حقوقه. و«الناقد» ترجو أي كاتب لا يجد ما يدعوه الى الكتابة في «الناقد» سوى مبلغ المكافأة الذي سيصل إليه بعد النشر، أو أي كاتب يعتقد ان الكتابة في «الناقد» هي وظيفة يعتاش منها، ان يتوجه الى مطبوعات أخرى ـ وهي كثيرة ومتفرقة في انحاء الوطن العربي.

وتعلن «الناقد» لهؤلاء الكتّاب انها ليست جزءاً من «كباريه الأدب»، ولذلك فهي تعتذر عن قبول «ارتيستات» جدد فيها. ان الطمع في «الناقد» امر قد يكون مبررا وسط هذه الصحراء الثقافية القاحلة التي تلف الوطن العربي كله، خاصة وأن «الناقد» تود ان تظل كريمة في تعاملها ومتسامحة في علاقاتها. الا أنها ترجو ان يقف هذا الطمع عند حدود الذوق والامكانيات المتاحة في ظل واقع يتهددها اكثر من أي مطبوعة عربية اخرى في داخل الوطن العربي او خارجه.

ان كرامة «الناقد» تأبى غير ذلك.

ان الكاتب الذي يأسر «الناقد»، فتطمح اليه وتسعى نحوه، هو الكاتب الذي يعرف انه يستطيع ان ينشر فيها ما لا يجرؤ أحد على نشره، وان يدعو من على صفحاتها الى تبني مَنْ لم يعد أحد راغبا في تبنيه، وان يحلم معها بحرية المغامرة، وأن يحرض من خلالها على ممارسة كل

مغامرة الابداع. ويعرف ان لا مقاييس للنشر في «الناقد» الا مقاييس الجودة والقيمة الذاتية للأثر نفسه، وان «الناقد» هي المنبر الوحيد القادر على استيعاب الغنى والتنوع وعناصر الاختلاف، بعيدا عن التصنيف العقائدي او السياسي او شهرة الكاتب، ومن غير ان يحسب على يمين او يسار، او على نظام او آخر، وان حرية «الناقد» هي في استقلالها الذي يؤخذ ولا يُعطى.

وفي نهاية المطاف «الناقد» هي المجلة التي تفتح شهيته للكتابة والقراءة معا.

هذه هي «الناقد» وهذا هو كاتبها.

واذا تجاوزنا عقلية «الارتيست» عند بعض الكتّاب، نجد ان هناك عقلية «البريمادونا» تتحكم في عدد منهم في تعاملهم مع «الناقد». و «البريمادونا» هي الراقصة الاولى في فرقة باليه او المطربة الاولى في فرقة أوبرا. وعقلية «البريمادونا» هي العقلية التي تتطلب الصدارة دائما على حساب باقي اعضاء الفرقة، على اساس الشهرة او الاقبال الجماهيري. وعادة ما تكون هذه الشهرة وهماً شخصياً. وأصحاب عقدة «الراقصة الاولى» من بين الكتّاب يطالبون «الناقد» بما ليس لها طاقة على تنفيذه ولا يتفق مع الحد المتعارف عليه الذي يربط بين الكاتب ورئاسة تحرير المجلة، وكأنهم يريدون ان ينتزعوا قرار التحرير من يدها. فهم عادة يرسلون اسهاماتهم مع «دفتر شروط» يحددون فيها نوع الحرف ورقم الصفحة وموقعهم منا وماذا عن يمينهم وماذا عن يسارهم وماذا قبلهم وماذا بعدهم. فاذا لم تلتزم «الناقد» بدفتر الشروط هذا، حلّ الغضب الساطع عليها، الذي ينتهي غالباً بتقريع من الكلام يؤكد أهميتهم وشهرتهم مقللا من أهمية أو شهرة الآخرين، وان «الناقد» لم تَفهَمْ حقهم من المجد المطلوب.

وقد خسرت «الناقد» بالفعل بعضا من هؤلاء الكتاب لأنها رفضت الانصياع لدفتر شروطهم، ولأن تنسيق مواد العدد يخضع فقط لتقييم رئيس التحرير. وهذا أمر لا يمكن لـ «الناقد» ان تتساهل فيه.

ان غرور الأدباء امر طبيعي، اذا كان لهذا الغرور ما يبرره. أما ان يقوم هذا الغرور على اساس نفاق الزملاء وأوهام الصحافة واكاذيب الاعلام، فهذا لا يدخل في حساب «الناقد» ولا يؤثر في قرارها. ان اهمية مساهمة الكاتب عند «الناقد»، ليست في اسمه او شهرته فقط، انما بمضمونها وأفكارها وتطلعاتها وجدتها وتحدّيها، وربما طرافتها وجرأتها. فـ «الناقد» فرقة «بولشوي» أدبي، ليست فيها «بريمادونا». والراقصة الاولى في «الناقد» ليست هي بالضرورة التي تحتل صفحاتها الأولى. «الناقد» كما نحاول ان نصدرها وكما نريدها دائما، هي ان تكون محبة كتّاب ورفقة شعراء وملازمة نقاد، المشهور او غير المشهور منهم، القديم والجديد، الكلاسيكي والحديث، المخضرم والشاب.

وقد درجت «الناقد» على تقليد منذ صدورها الى اليوم، وهو الارسال في البريد وبانتظام، اعدادها مجانا الى مجموعة من الأدباء في كل قطر عربي، ممن يكتبون فيها وممن لا يكتبون، حرصا على التعريف بالمجلة اكثر فأكثر، وحرصا على ابقاء الصلة مفتوحة معهم، وخاصة مع الكتاب الذين يعيشون في أقطار لا تسمح لـ «الناقد» بالدخول اليها. بعض هذا الاعداد يصل، وبعضها يصادر، وبعضها الآخر يسرق. وتتكبد «الناقد» نتيجة لذلك مصاريف باهظة تثقل كاهلها.

وتود «الناقد» ـ بصراحتها المعهودة ـ ان تعتذر من هؤلاء الكتّاب معلنة بأنها ستتوقف ابتداء من العدد القادم عن ارسال اعدادها اليهم مجانا. وستحصر «الناقد» اعدادها المجانية بالصحافة العربية وبالكتّاب الذين حولوا مساهماتهم الى اشتراك فيها. ونرجو ان لا يفهم من هذا القرار اي موقف، سوى انها، وقد شارفت على السنتين، ترى ان عليها واجبا تجاه القارىء الذي يدفع ثمنها والمشترك الذي يسدد اشتراكها، ان تخفض من مصاريفها وتقنن من كلفتها وتخفف من انفاقها، لتضمن استمرارية استقلاليتها واستمرارية صدورها من غير خوف على مستقبلها. اما الحصار السلطوي فما زال مضروبا حول «الناقد». فهي ممنوعة من الدخول الى معظم الاقطار العربية ما عدا ستة اقطار فقط، حتى اليوم. وهي تخضع لرقابة مشددة في هذه الأقطار. وقد بلغ من تناقض مواقف الرقابة العربية منها، انها منعت في بلد بتهمة «التحريض ضد السلفية»، ومنعت في بلد آخر بتهمة «الاساءة الى الآداب العامة». وهذا امر لا يضير «الناقد»، بقدر ما يؤكد حاجتها المستمرة الى الكاتب القارىء المشترك الذي يوفر لها الدعم بقلمه او بالمال القليل الذي يدفعه. وليس من بين كتّابها كاتب ينافق السلطة، وليس من بين قرائها ومشتركيها وزارة واحدة او مؤسسة رسمية واحدة أو دائرة حكومية واحدة.

و «الناقد» ليس لها مراسل او مندوب او ممثل في أي عاصمة عربية، كل ما لها هو مجموعة من الاصدقاء من أدباء وقراء، هم محبوها وأنصارها. بالاضافة الى موزع، عادة ما يكون شركة، تقوم بتوزيعها في البلدان المسموح لها بالتداول فيها. وبالتالي فلا احد من هؤلاء يتحمل مسؤولياتها. فهي وحدها تتحمل كل المسؤولية امام الجميع. وهي لا تسعى الى «نوبل» ما، ولا ان تترجم الى اللغات الحية او الميتة، ولا ان تدعى الى مهرجان او مؤتمر او تجمّع، من مؤتمرات ومهرجانات، وتجمعات السلطات الثقافية. ولا ان تشارك في التصفيق لمن يصفق أو لا يصفق له ولا هي في كورس المطبلين لمن يستحق أو لا يستحق نقرة دف، ولا في الهجوم على الخارجين على جوقة السلطة، ولا في اغتيال المواهب الواعدة، عن طريق الحط من شأنها، أو تجاهل ابداعاتها.

و «الناقد» اذ تعتذر ان كانت قد أطالت في فتح ملف العلاقة بينها وبين كتّابها وقرّائها، ترجو ان يقبل عذرها من باب الحميمية التي تشدها الى هؤلاء الكتاب والقراء، كما ترجو ان تكون قد أوضحت ما يجب ايضاحه لكل من يهمه أمرها، وأوقفت محاولات الاستمرار في جعل «النفاق المشترك» سمة من سمات العلاقة معها. وربما تكون بذلك قد أوصدت باباً من أبواب «كباريه الأدب» □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات: للأفراد

□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper